



Marginalité et centralité

Dana-Marina Dumitriu

► To cite this version:

Dana-Marina Dumitriu. Marginalité et centralité. Craiova: AIUS, I:Littérature, traduction et marginalité, 142 pp., 2005, 973-87597-2-2. hal-00621396

HAL Id: hal-00621396

<https://hal.science/hal-00621396>

Submitted on 10 Sep 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dana-Marina DUMITRIU

Marginalité et centralité

Littérature, traduction et marginalité

Editura AIUS este acreditata de CNCSIS
prin ordinul nr.1142/30 iunie 2003

© **Editura Aius, 2005**

str. Pascani, nr. 9, 200151 Craiova

Tel./fax: 0251-596136

e-mail: editura_aius@yahoo.com

ISBN 973-87597-2-2

Dana-Marina DUMITRIU

Marginalité et centralité

**Vol. I: Littérature, traduction
et marginalité**



Préface

Le charme et l'originalité de la voie que nous invite à suivre Dana-Marina Dumitriu justifient l'attention patiente qu'il faut accorder à une démarche visant à déchiffrer l'énigme des écritures plurielles et le chassé croisé des traductions de textes poétiques d'une langue romane à une autre, aux extrémités même de la Romania : langue brésilienne, langue roumaine, langue corse, parfois langue française. À côté de ces langues contemporaines, le latin intervient aussi ponctuellement, de sorte que le décalage chronologique vient croiser l'éloignement en synchronie, dans un processus de « convergences décalées », selon le concept que Dana-Marina Dumitriu applique à l'histoire des langues romanes. Il peut évidemment paraître paradoxal de mettre sur le même plan des productions poétiques de langues à diffusion si inégale, une centaine de locuteurs pour l'une, plusieurs millions pour les deux autres. Il circule pourtant entre ces langues, entre ces textes, d'émouvantes concordances dont rendent compte, au moins partiellement, les analyses qui nous sont ici proposées.

La réflexion se fonde sur de nombreuses distinctions linguistiques, classées selon des désignations antynomiques (langue dominante/ langue dominée, langue véhiculaire/ langue vernaculaire, langues centrales/langues marginales, etc.), mais ce qui est

essentiel, c'est la référence à l'exiguïté (insulaire ou pas) et à la marginalité.

Ainsi, les trois langues qui sont au centre de la réflexion ont en commun la marginalité dans le domaine roman, et la référence à une latinité particulière propre à chacun des peuples. Dans les pérégrinations d'une extrémité à l'autre de la latinité, les textes du poète roumain Eminescu, lui-même en partie « marginal » en Roumanie, puisque d'origine moldave, sont traduits par le poète brésilien Luciano Maia, dont les poèmes sont à leur tour traduits en corse par Jean-Marie Comiti ou Alexandre Durazzo. D'amples développements sont consacrés au texte plurilingue corse-sarde-sicilien *Itaca ! Itaca* de Ghjacumu Thiers, Leonardo Sole et Franco Scaldati dans une sorte de fusion submarine des trois grandes îles. Cette latinité méridionale nous rappelle que l'ancien nom de la Mer Noire « Pont Euxin », est à l'origine d'un terme océanographie, « euxinisme », qui désigne les masses d'eau disposant d'une faible circulation verticale et animée par un brassage horizontal, transversal : étrange métaphore des correspondances entre les idiomes issus d'une même langue-mère.

Les poètes nous offrent la représentation, à travers ces migrations langagières, de ce que pourrait être la rédemption de l'espèce humaine enfin arrachée à la malédiction de la diversification des idiomes, rendue responsable des guerres fratricides entre communautés ethnolinguistiques. On peut ressentir quelques réserves devant l'optimisme de la foi en l'Europe, quand on connaît les illusions qui ont légitimé, sur fond de ruines à l'issue du premier conflit mondial, le remplacement du

volapuk, idiome plurilingue à base germanique créé à la fin du XIXe siècle, par un idiome plurilingue à base romane au nom significatif, l'*esperanto*.

C'est une véritable *lingua franca*, dans l'entrelacement des langues romanes au sein de la création poétique, que mettent en lumière les analyses de Dana-Marina Dumitriu. L'intérêt pour la Corse s'est développé chez elle d'abord au hasard de la rencontre qu'elle a faite, au sortir de l'adolescence, avec le premier roman d'un écrivain originaire de Bastia, Angelo Rinaldi, dont elle a assez vite fait une traduction en roumain, restée inédite. La problématique des langues et des littératures de l'exiguïté et de la marginalité a fourni un appui théorique à son intérêt pour la littérature en langue corse telle qu'elle s'est constituée, depuis les années 70, dans le processus du *riacquistu*, c'est-à-dire la revalorisation et le développement de la culture insulaire.

Les thèmes de la poésie corse, dont elle a d'ailleurs rédigé et publié de nombreux textes, sont évoqués dès le premier chapitre, avant une importante étude consacrée au premier roman en langue corse, *Funtana d'Altea*, de Ghjacumu Thiers. La traduction de ce roman en français par son auteur sous le titre *Les glycines d'Altea*, a fait aussi l'objet d'une traduction en roumain de Dana-Marina. L'analyse du roman souligne l'importance du thème de l'éclatement identitaire dans le jeu des effets de miroir et de confusion de personnalités, le thème de la langue dérobée et d'un mutisme que seul permettra de surmonter la reconquête du logos, enfin la force de la négation qui construit et déconstruit la trame romanesque dans l'absence de certitudes.,

Les multiples aspects de la traduction de la poésie plurilingue font l'objet des deuxième et troisième chapitres. Des analyses très minutieuses, d'une rigueur parfois algébrique, mettent en lumière les choix effectués dans le passage d'une langue à l'autre, d'un texte à l'autre ou à l'intérieur d'un même texte, dans la visée d'une plus grande simplicité ou au contraire dans le choix d'un enrichissement métaphorique. La parenté ethnolinguistique qui favorise le jeu des sonorités et des assonances, permet parfois de garder les mêmes mots-rimes, renforçant les liens de l'interlangue, en-deçà et au-delà de la traduction. Dana-Marina Dumitriu ne cesse d'enrichir cette réflexion alors même qu'elle poursuit la publication de la trilogie.

Mathée Giacomo-Marcellesi

Introduction

La recherche dont nous proposons de rendre compte ici, sous le titre général *Marginalité et centralité*, constitue l'aboutissement et le prolongement de notre travail en vue de l'Habilitation à la Direction de Recherche¹. Elle s'organise en trois volumes correspondant chacun à l'un des trois axes suivants :

1. *la littérature de la marginalité* ;
2. *La phraséologie* ;
3. *Les verbes supports*.

Ce volume intitulé *Littérature, traduction et marginalité* est le premier de cette série.

Dans son livre *Les littératures de l'exiguïté*², François Paré oppose aux *grandes* littératures, les littératures minoritaires, les littératures coloniales, les littératures insulaires et les *petites* littératures nationales, concluant que «hors de ces langues [de grande diffusion] nous sommes en plein cœur de la marginalité». Il suggère ainsi l'existence de deux types de marginalité – linguistique et

¹ Cette Habilitation à la direction de Recherche a été soutenue sous le parrainage du professeur Eric Laporte, directeur, à la suite de Maurice Gross, du LADL, laboratoire intégré actuellement par l'Institut Gaspard Monge.

² François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1992, p.19.

littéraire – en relation d'interdépendance, pour se consacrer ensuite à la marginalité littéraire.

Nous nous proposons d'étudier la marginalité non pas en soi, mais en relation avec la centralité, et ce aussi bien sur le plan littéraire que linguistique. Il faut d'abord aborder un problème de terminologie, car, paradoxalement ou non, le titre que nous avons choisi pour notre étude associe deux substantifs qui n'existent pas dans les dictionnaires de langue roumaine et que les dictionnaires du français enregistrent d'une manière aléatoire. Par exemple, ils apparaissent dans le *Trésor de la langue Française*, le *TLF*, mais pas dans le *Dictionnaire de l'Académie*. Pourtant la base de données *Frantexte* en a trouvé 6 et 12 occurrences, respectivement.

Pour l'adjectif *marginal*, le *TLF* mentionne les sens suivants:

1. Qui se trouve écrit dans la marge d'un texte : *additions, annotations marginales*.
2. Qui se rapporte à ou se trouve sur la bordure externe de quelque chose. Synon. *périphérique*; anton. *central*. *Rebord marginal; territoires marginaux*.
3. *En partic., au fig.* Qui est en marge de ou n'est pas conforme aux normes, aux critères admis ou retenus dans un système donné. Anton. *connu*. *Cinéma, écrivain marginal; électeurs marginaux; littérature, publication, presse marginale*.
4. *P. ext.* Qui a une faible importance quantitative ou qui n'est pas essentiel dans un système donné. Synon. *annexe, secondaire*; anton. *essentiel, principal*.

Les acceptions que nous donnons à ces deux termes partent de la considération que nous avons non seulement une vision spatiale et focalisante des concepts et des phénomènes mais aussi une appréhension concentrique (illustrée par la didactique !) correspondant à la « *conscience de centralité* » dont parle Bachelard³.

La dichotomie marginalité /vs/ centralité est liée à *un certain type* d'approche des faits littéraires et linguistiques.

En littérature et linguistique, nous disposons de plusieurs paires de syntagmes formés d'un nom désignant le domaine de l'application (*langue, littérature*) et un adjectif au niveau duquel se réalise proprement dit l'opposition:

langue/littérature minoritaire /vs/ *langue/ littérature majoritaire*,

langue/littérature vernaculaire /vs/ *langue/ littérature véhiculaire*,

langue/littérature régionale /vs/ *langue/ littérature nationale*,

petite littérature (ou *littérature de petite diffusion*) /vs/ *grande littérature* (ou *littérature de grande diffusion*).

Nous n'insistons pas sur la relativité de ces étiquettes (la littérature roumaine est *petite* par rapport à la littérature française, mais *majoritaire* en Roumanie, puisque expression artistique d'une majorité linguistique), ni sur le fait que certaines en pourraient être considérées *blessantes*, à cause d'une acception péjorative associée, car *petit* et *minoritaire* ne s'opposent

³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 35.

pas seulement à *grand* et *majoritaire*, mais aussi à *important* et *prioritaire*. Nous signalons seulement le fait que les acceptions de ces syntagmes ne se superposent pas toujours (il n'est pas obligatoire qu'une littérature de moindre diffusion soit une littérature vernaculaire, elle peut appartenir à une minorité définie par d'autres critères que celui linguistique; par exemple: le critère religieux). Nous choisissons, pour l'instant, comme concepts opérationnels la paire des syntagmes qui se réfère à la diffusion et qui a – à notre avis – une acception plus large. Elle nous permet, d'autre part, de démontrer que les textes de la marginalité (en tant que textes de moindre diffusion, s'écartant d'un prototype/ d'une norme courante d'écriture) n'appartiennent pas toujours à la littérature vernaculaire.

Sur le plan interlinguistique, la dichotomie *centralité* /vs/ *marginalité* s'exprime par les oppositions *systémique* /vs/ *non systémique* et *convergence* /vs/ *divergence*, respectivement.

L'analyse des idiomatismes et des expressions à *Vsup* prouve qu'ils ne sont ni des accidents dans la langue, ni à bannir, comme on l'a pensé (et affirmé!) longtemps. Ils s'articulent dans toutes les langues dans des systèmes parallèles et similaires au système lexical (preuve de l'existence d'un pré-formé linguistique) avec lequel ils présentent parfois des phénomènes de perméabilité, dans ce sens qu'une lacune d'un de ces systèmes peut être comblée par des unités de l'autre système. La définition du Prédicat donnée par le lexique-grammaire peut fournir une explication aux phénomènes de perméabilité (ou d'interférence) des deux systèmes.

En linguistique contrastive opposant deux langues de la même famille – le roumain et le français, par exemple – cette dichotomie s’exprime par les termes *convergence* (centralité) et *divergence* (marginalité). L’approche diachronique de la contrastivité révèle une limite instable entre la centralité et la marginalité, un nombre de phénomènes divergents en synchronie étant convergents en diachronie. Ainsi dans l’histoire des pronoms personnels⁴ et du lexique, dont nous donnons ici un seul exemple. La traduction du nom roum. *seriozitate* (dérivé de l’adj. *serios*) par *sériorité* est considérée du point de vue du français moderne une faute interférentielle, les étapes actuelles des deux langues témoignant des procédés différents de formation de mots. Il s’agit bien d’une divergence en synchronie. Mais ce mot existait en ancien français, raison pour laquelle on peut parler d’une convergence décalée entre le roumain moderne et l’ancien français. D’autres exemples de convergences décalées abondent en morphosyntaxe, notamment chez les verbes supports, ainsi qu’en phraséologie.

⁴ Dana-Marina Dumitriu, « Les pronoms personnels dans l’ancien français » dans "Analele Universitatii din Craiova, Seria: Limbi moderne", 2003, Craiova, EUC, p. 68-79.

Chapitre 1.

Littératures de la marginalité linguistique

1. 1. Caractéristiques des textes de la marginalité linguistique

Le critique canadien François Paré, évoquant les littératures de la marginalité linguistique, en distingue quelques traits significatifs, dont le principal est l'*oralité théâtrale*⁵. Posant le problème en termes antithétiques (littérature orale /vs/ littérature écrite), il trouve définitoire, pour cette littérature, l'«*urgence de se dire*», affirmée ouvertement par Jean-Marc Dalpé qui lors de la remise du Prix du Gouverneur général du Canada en 1989 se demandait si son œuvre méritait être publiée. L'oralité théâtrale n'est pas tant un idéal littéraire, qui mimerait la sacralité d'une identification communautaire, qu'un «*réflexe des carences institutionnelles d'une culture incapable de produire et de promouvoir l'écrit*». A cela vient s'ajouter une *carence graphique* manifeste dans toutes les langues minoritaires même si l'écriture est aux yeux de certains, très secondaire par rapport au rôle que pourrait jouer l'audiovisuel⁶.

⁵ François Paré, *op.cit.*, p. 148.

⁶ Charles Camproux: *Histoire de la littérature occitane*, pp. 234-235 : "En fait, le public local se réduit à peu de chose: il ne lira pas davantage les oeuvres en oc qu'il ne lit les oeuvres en français. Ce n'est pas une question d'orthographe, c'est une question de culture. Le vrai moyen de toucher le public local est essentiellement audiovisuel ».

Résultat d'une longue oppression socioculturelle, l'*urgence de se dire* prend la forme d'un *discours calypsiste* sanctionnant la pluralité de l'Autre dans ses diverses hypostases responsables de la souffrance collective, mais sanctionnant aussi la passivité de la collectivité unitaire et non différenciée. Le créateur n'a qu'une solution : l'*hyper lucidité*, manifeste soit par l'exagération des traits identificateurs, attitude qui le transforme dans une sorte de phare du groupe culturel minoritaire⁷, soit par l'ignorance des différences qui existent entre la minorité et la majorité : "Cette littérature de minoritaire, moi, je ne la connais pas! [...] J'écris comme si je n'étais pas des leurs, comme si cette écriture n'était pas la nôtre."⁸

La fonction de l'oralité est exploitée et renforcée au Canada dans des "*cuisines de la poésie*"⁹, qui sont des soirées de musique et poésie imprimées quelques fois sur des bandes magnétiques, mais qui ne sont presque jamais destinées à l'édition sur papier.

Dans ces circonstances, l'importance se déplace des personnages des œuvres littéraires vers le créateur. L'*héroïsme* n'est plus l'apanage des personnages, mais des auteurs eux-mêmes, hypermédiatisés dans leur attitude d'assumer le tragique d'une collectivité.

⁷ Position assumée par Ghjacumu Thiers dans son premier roman d'expression corse, *A Funtana d'Altea*.

⁸ Albert d'Haenens, *Mémoires collectives et identifications communautaires*, p. 22.

⁹ Expression utilisée d'abord aux Etats-Unis par quelques écrivains new-yorkais, qui ont lancé cette mode à la fin des années '60. Au Canada, elle apparaît dans les années '70 grâce à Jean-Marc Dalpé, Robert Dickson, Patrice Desbiens, Michel Vallières, André Paiement.

Un autre trait définitoire de ces cultures de la marginalité que Fr. Paré distingue est le *nationalisme*. C'est un trait dont s'enorgueillissent entre les deux guerres mondiales les grandes littératures et auquel elles ont renoncé par une sorte de "peur phobique des textes ethno-rédempteurs".¹⁰

L'amorphisme (absence de la forme) et *l'atopisme* (absence de l'espace) sont deux conditions de la marginalité culturelle. Le premier est lié à la latence, au sommeil, à la mort, à l'exclusion par non appartenance à l'Etre, à la figure de l'Autre. Le deuxième est lié à l'errance, à la migration, au désordre. En plan artistique, cela implique le refus de la forme élaborée, des limites spatio-temporelles oppressives, mais aussi une nostalgie de l'ordre formelle, spatiale et temporelle qui leur est refusée.

Ajoutons à ces traits des littératures minoritaires sur lesquels insiste Fr. Paré, un autre qui nous semble très important puisqu'il est en relation avec l'hyper lucidité du créateur et son urgence de se dire ; il est en quelque sorte à la base de toutes ces malheurs : l'impossible communication entre deux mondes coïncidents ou contigus. Cette absence de la communication revêt artistiquement la forme d'un *vol de la parole* : "On nous a enlevé pratiquement tout, on nous a ôté la parole, mais la voix, on n'y a pas pensé au bon moment ! Et maintenant, il est trop tard, heureusement..."¹¹ ou "Je vole ta langue/ ma double voix déchire/ mon frère le plus pur"¹²

¹⁰ François Paré, *op.cit.*, p. 150.

¹¹ Jacques (Ghjacumu) Thiers, *Les Glycines d'Altea* (autotraduction en français du roman *A Funtana d'Altea*), Ed. Albiana, 1992, p. 39.

¹² Jacques Izoard, *Vêtu, dévêtu, libre*, Paris, Belfond, 1978, p. 47.

1. 2. Convergences entre deux types de littératures de la marginalité

Entre la littérature corse, littérature insulaire « régionale », et la littérature roumaine, « petite » littérature nationale, il y a beaucoup de différences. Pourtant il y a quelque chose qui permet une présentation ensemble: c'est la *marginalité linguistique*.

La marginalité linguistique n'est pas de même nature dans le cas des deux littératures; car, d'un côté il y a une situation diglossique qui fait un créateur comme Ghjacumu (Jacques) Thiers affirmer qu' «écrire dans la diglossie c'est toujours mourir un peu», de l'autre côté, il y a une langue nationale de moindre circulation. Cette conscience de l'écrivain de la marginalité d'être défavorisé par rapport à son confrère qui s'exprime dans une langue de grande diffusion n'est pas sans conséquences au plan artistique. Autant en ce qui concerne les thèmes abordés qu'au niveau du style.

L'un des thèmes préférés de ces écrivains est celui de la langue, qu'il prenne la forme d'un *discours sur la frontière ou charnière d'histoire* (comme le dirait l'occitaniste Robert Lafont) c'est à dire un discours sur *la perte* ou *le vol* de la parole et sur l'impossibilité de communiquer parce que celui qui parle est le dernier connaisseur de la langue (comme dans le roman *A Funtana d'Altea*) ou qu'il *transforme la langue dans une icône de l'identité communautaire*.

Les écrivains de ces deux littératures de la marginalité se rencontrent dans le sentiment d'un lien secret avec la langue, devenue pour eux une seconde

Patrie comme l'affirme le poète roumain Nichita Stanesco :

«Nous avons deux patries qui coïncident - la patrie de terre et pierre et le nom de la patrie de terre et pierre; le nom de la Patrie est lui-même une Patrie; la langue roumaine et ma Patrie».

Une autre solution commune à la marginalité linguistique est d'affirmer que la littérature n'est pas l'apanage d'une certaine langue, qu'il existe, au delà des mots et des choses, une entité particulière, que Nichita Stanesco appelle *l'âme de la Poésie* qui attend que les poètes lui donnent une chair, car eux, les poètes sont « les accoucheuses de la Poésie ». C'est étonnant de voir que deux poètes qui ne se sont jamais rencontrés – Nichita Stanesco et Rinattu Coti – ont exprimé cette idée presque avec les mêmes mots. «La Poésie n'est pas dans certaine langue, mais dans une certaine âme, sans nom» affirme le poète roumain. «Je n'écris pas par des mots» dit le poète corse.

Nous touchons à une autre caractéristique des littératures de la marginalité, qui est celle de la *quête permanente d'une forme et d'un style* qui pourraient les mettre de plein pied avec les oeuvres de la centralité. Il y a eu une époque où cela équivalait à un bannissement du lyrisme et des "lois" de l'écriture. C'était un défi à la centralité. Maintenant cette quête a abouti à des textes plurilingues. C'est une neutralisation de l'opposition et une mise en discussion de la contemporanéité des étiquettes «littérature nationale», «littérature régionale», «littérature majoritaire», «littérature minoritaire» etc.

1.3. La marginalité linguistique et territoriale: la littérature corse

L'isolement territorial et la diglossie mettant en concurrence une langue vernaculaire et une langue nationale font de la Corse le siège d'une littérature qui trouverait sa place, dans le classement de Paré, aussi bien parmi les littératures insulaires que parmi les littératures vernaculaires. Il est normal donc de retrouver dans cette littérature des thèmes caractéristiques à ces deux types de littératures de la marginalité.

1.3. 1. Thèmes favoris

L'un des thèmes le plus fréquent est celui de la langue. La langue est pour les Corses

- *une maison*

Ma di qual'hè
A parolla casale
Ch'ellu hà strappatu à l'ombra
L'oziu di u mo pensà?
(J. Thiers, *A parolla casale*)

- *un maquis de paroles et*

D'arburoni di fole
Di grotte di canti¹³
(Ghjuvanteranu Rocchi, *A Machja*)

¹³ "D'arbres immenses de fables/ De grottes de chansons" - n. tr.

- *le "maquis vivant d'une langue vivante"*
- *le torrent de la rivière de l'écriture*

I bolleru sfilancicati
 à fil di mè
 sò pè u fiume
 cum'è l'età, issa scurdaticcia
 pè a gravatta di l'amore
 (Ghjacumu Fusina, *U fiume di u mio scrive*)

- *la lumière du jour, la voix de la parole, la peau noire d'un peuple assoiffé de liberté:*

u lumu di u ghjornu
 di a parolla
 a voci
 sè
 u calori di u focu
 di u soli
 a fiamma
 sè
 a peddi di u populu
 di a libartà
 corsa
 sè
 tù
 lingua
 (Saveriu Valentini, *Peddi sè ... è nera*)

Elle est ce que le Corse a de plus intime : "pelle,
 sangue è carne di l'omu, machja di l'ultimu riparu, onda

nera di u ricordu, pronta à sbuttà i cunfini", capable à détruire toute frontière. Elle est la géographie et l'histoire subjectives de chaque âme corse et non seulement un miroir où se reflètent le temps et l'espace objectifs de l'île.

Un autre thème favori à cette littérature minoritaire est – bien sûr – celui de la mer et du voyage. Le Corse vit le mirage de la mer qui le hante à tout instant et répond tout de suite à son appel, même si celui-ci n'est qu'une illusion:

Scusate, merà, mi hè parsu chi vo chjamassite.
Eiu ùn sò statu à trinnicà; aghju dettu subito
di sì.
(Ghjacumu Thiers, *Scusate*)

Ou il s'émerveille comme Marie-Jean Vinciguerra en la voyant "métamorphoser /son encre en écume" ou "écumant sa douleur au ras de l'ombre" dans la nuit qui "tisonne les derniers feux de l'éternité".

Mais le thème de prédilection est l'île. L'un des plus beaux poèmes sur ce thème est – à notre avis – *Isola-idea* de Ghj. Fusina:

Isula idea di la mio alba
Rosula altea è la vitalba
Fiore chì sbuccia è chì ci chjama
Fiore chì s'apre è dà la brama
Isula

Isula radica di a mio vita
Rispiru d'una acqua salita
Basgiu lampatu da i zitelli

Basgiu cascatu da i battelli
Isula

Isula idea di u viaghju
Di l'odissea ch'eo feraghju
Mandile spartu di li mio sogni
Mandile crosciu ùn ti vergogni
Isula

Isula celu tintu di sole
Ancu quandi un nulu dole
Chì a frasca s'alza è ci balla
Cum'è un penseru di farfalla
Isula

Isula idea di li mio strazii
A voglia mea, ma ch'è tù sazii
Ochju abbagliulatu da u sole
Ochju calatu di ogni amore
Isula

Isula fata è mai morta
Cuscogliula chì u ventu porta
À u locu ascosu di u core
Duve u ricordu ùn pò mai more
Isula.

1.3.2. Ghjacumu Thiers

Nous nous proposons d'étudier l'œuvre d'un écrivain représentatif de la littérature corse, poète, prosateur et dramaturge: Ghjacumu Thiers.

1.3.2.1. La mythologie inversée

La quête d'un espace plus serein et plus tranquille aboutit à l'image de l'île paradisiaque dans les mythes cosmogoniques, cyclologiques et eschatologiques. Notre intention n'est pas d'en trouver une explication¹⁴, mais de voir si pour l'écrivain minoritaire insulaire le pays idéal a la même représentation.

Vivant dans un espace mouvementé, l'insulaire n'a pas la même perception du territoire entouré d'eau. L'isolation, pour lui, n'est pas une bénédiction qui assure la non altérité d'un monde parfait "*qui ne manque pas d'ouverture*"¹⁵, mais une malédiction qui lui refuse le droit à choisir sa propre destinée: "*Ailleurs, il paraît qu'on peut choisir, mais ici, on ne peut pas*"¹⁶ et les jours sont "*appelés à se perdre sans espoir de retour*"¹⁷. Si cet espace idéal prend parfois pour lui une forme insulaire, cela ne peut se faire que par une descente dans le temps, chez les ancêtres qui n'avaient pas encore "*oublié la mémoire d'outre-mer*"¹⁸. Il se superpose même à l'île actuelle, car la perfection est assurée par la conscience même d'un **tout** inséparable formé par le Continent et l'Ile¹⁹. Mais à mesure que l'on avance dans le temps et

¹⁴ Elle pourra être rencontrée chez Jean-Jacques Wünenburger dans *La Vie des images*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1995.

¹⁵ H. Theuriau, *Vivre dans l'île*, apud J-J. Wünenburger, op. cit. p. 102.

¹⁶ J. Thiers, *Ibid.*, p. 13.

¹⁷ Id.. *ibid.*

¹⁸ Id. *Ibid.*, p. 5.

¹⁹ Loin d'être un lieu de rencontre, l'île comme prototype de la perfection de l'Age d'or est un nouveau point de divergence entre

que l'on sent la rupture, la topographie de l'île change: le platane qui lui assurait la centralité est remplacé par le châtaignier, la fontaine elle-même, symbole d'une période révolue, disparaît.

Conscient de cette rupture et vivant dans un monde imparfait, l'insulaire cherchera la perfection contemporaine à lui sur l'autre rive, *sur le Continent*, dont il a la nostalgie:

"Ah! la mer... Et ces îles, là-bas où le regard se noie. Soudain, le vent dévale des cimes, s'embarque pour la haute mer, et le regard le suit... L'horizon balayé révèle alors une ligne ténue et fragile, derrière les îles. Une luminosité dure et froide dévoile l'Italie. Lointaine et si proche à la fois (...) Un autre monde. Le Continent qu'on appelait autrefois la Terre Ferme. Oui, c'était l'Italie."²⁰

On n'est pas si loin de la mythologie grecque qui la plaçait dans une île au bout du monde des mortels. Une représentation à l'envers seulement. Avec une précision quand même: pour les Insulaires, le pays rêvé est habité de gens habituels, non de héros. Mais une représentation avec tant de déterminations contradictoires qu'elle finit par être projetée hors du temps et de l'espace, n'est pas exclue. Pour le héros d'*A Funtana d'Altea*²¹ "*le pays de la nostalgie*" – Pistoia – a un *double statut*: elle est en

l'insulaire et le continental, pour lequel ce territoire idéal ne se superpose pas à son territoire habituel dans une tentative de refaction de l'unité.

²⁰ Id. *Ibid.*, p. 5.

²¹ Traduit par l'auteur-même sous le titre *Les glycines d'Altea*.

même temps une "ville-village-carrefour-foire"²² **insulaire** à laquelle on arrive en prenant la grande route et en s'arrêtant au Pont du Chêne, près de la halte de La Pierre Debout, "la seule ville au monde à posséder une *Madone du Dialecte*"²³ (détermination qui lui donne une valeur symbolique de territoire idéal de toutes les minorités linguistiques), **et** une localité **continentale** dont le nom, évoquant les débuts de la littérature italienne, ne pouvait échapper à l'auteur. Tout est possible, parce que

"le renseignement ne vaut rien. Vous savez que je ne cherche pas la Pistoia réelle, mais la vraie"²⁴.

Irréelle, mais pas utopique, cette Pistoia, parce qu'elle reste sensible à la perfection d'une nature harmonieuse, répugnant les manifestations d'une société (même modérément) technicisée:

"On nous a construit un laboratoire de recherche particulier, destiné à rechercher d'autres marques de notre identité méditerranéenne. On décrit, on étudie, on analyse jusqu'aux animaux. Porcins, équidés, insectes et batraciens, et j'en oublie, sans parler, bien entendu de tous les caprins! Voyez-nous, chez nous l'identité court, saute, braie et bêle à qui mieux mieux"²⁵

²² Id., *Ibid.*, p. 122.

²³ Id. *Ibid.*, p. 120.

²⁴ Id., *Ibid.*, p. 118.

²⁵ Id., *Ibid.*, p. 10.

La nostalgie de l'unité et de la totalité ontologique peut déterminer chez l'insulaire minoritaire **une double représentation continentale**, reflet de sa tentative de refaire l'aire linguistique dont il se sent privé (d'être avec les siens) et de s'intégrer dans une autre, qui lui est étrangère, mais dans laquelle il est contraint à vivre (d'être accepté par les majoritaires): *"Ainsi vous voyez que nous avons Paris et Rome chez nous. Deux capitales, mais aucune capacité propre. Nous nous évertuons à les révéler pendant qu'elles s'entre-déchirent"*.²⁶ Une représentation toujours double, cette fois **continentale et insulaire** reste possible de par la nature de son statut. D'un part, comme tout insulaire, il sent l'oppression d'une limite **aquatique** et en cherche un remède sur le Continent; il cherche à re-faire **le tout**. D'autre part, linguistiquement, son territoire se restreint, par exemple au quartier Funtana Nò. L'espace qu'il doit s'approprier cette fois-ci dans la tentative de réintégration est, sur la même île, dans la même localité, celui du majoritaire. De nature **terrestre** (la cave de Magna Capra ou La Traverse), la limite ne perd pas son caractère duel. *"Au confluent des quartiers"*²⁷, la cave de Magna Capra avait *"un portail à double issue, qui est le seul à savoir ce qu'il a vu!"*²⁸ Située entre deux quartiers, La Traverse n'a jamais été autre chose qu'un lieu de passage (*"Non, La Traverse n'a jamais été un quartier [...] La Traverse est un endroit où l'on passe, et c'est tout"*²⁹) imprimant aux habitants de ses résidences *"un métissage identitaire peu*

²⁶ Id., *Ibid.* p. 7.

²⁷ Id. *Ibid.*, p. 66.

²⁸ Id., *Ibid.*

²⁹ J. Thiers, *Les glycines d'Altea*, p. 52.

commun"³⁰ qui leur provoquait "une certaine gêne"³¹ à "rechercher dans les conflits idéologiques"³² des adultes. Même sa topographie le montrerait, car elle "avait un trottoir réservé aux bourgeois, et l'autre à ceux qui traversaient la ville et regardaient les bourgeois depuis le bord qui leur était assigné"³³ rêvant "de devenir comme eux"³⁴. Terrestre cette Traverse, mais suggérant l'écoulement de par sa forme à milles méandres et de par ses platanes qui regardés du balcon la rendaient "comme une mer d'un vert profond"³⁵.

Rien n'empêche l'insulaire de rêver d'une île paradisiaque qui ne se superpose pas à la sienne. Dans une réinterprétation moderne de l'*Odyssée*³⁶, un Ulysse corse et ses compagnons corses, sardes et siciliens s'entendent très bien jusqu'au moment où ils arrivent à Ithaque et ont la révélation de **la rupture** lorsqu'ils se rendent compte que le temps a détruit toutes les valeurs d'autrefois, l'unité linguistique aussi. Ne pouvant communiquer avec les gens d'Ithaque (île corse dans l'acception des auteurs de cette pièce de théâtre), Ulysse tourne le dos à cette île chantée par des poètes, longtemps rêvée et considérée comme centre de l'univers et part, dans une autre Odyssée, pour trouver la vraie Ithaque, une patrie linguistique qui refondrait tous les idiomes méditerranéens dans une autre langue.

³⁰ Id., *Ibid.*, p. 107.

³¹ Id. *Ibid.*, p.52.

³² Id., *Ibid.*, p. 107.

³³ Id. *Ibid.* p. 95.

³⁴ Id., *Ibid.*, p. 96.

³⁵ Id., *Ibid.*, p. 79.

³⁶ Leonardo Sole, Jacques Thiers, Franco Scaldati, *Itaca!Itaca!*, Centru Culturale Università di Corsica, 1997.

Pour le Continental l'eau qui le sépare de l'île n'est pas même un obstacle, une limite, mais un seuil qui l'invite au franchissement pour conquérir aussi l'espace qu'il circonscrit, siège d'un monde à l'opposé de son monde habituel. Maître des deux mondes, il peut avoir au moment de la conquête de l'île sa projection dans l'*univers infini*; d'où la conversion pour lui de l'île en centre de l'univers. Pour l'Insulaire, l'eau est une force contraignante, une limite qui lui refuse ce qui est permis à l'Autre. Il n'y vit pas l'infini spatio-temporel, mais l'*annulation* du temps et de l'espace:

"Ici, le temps a voulu s'arrêter à l'essence des pierres"³⁷.

Le même but du voyage (découverte du pays idéal) n'a pas la même signification pour l'Insulaire et pour le Continental, vu leur statut. Pour le Continental, qui se veut maître de tout l'univers et de son centre (l'île isolée), c'est un dépassement de sa condition de mortel, un défi à l'ordre naturel des choses; pour l'Insulaire dépourvu de tout, c'est une intégration dans cet ordre.

1.3.2.2. La conscience insulaire

La littérature de certains écrivains corses comme Angelo Rinaldi et Marie Susini comporte une *distanciation* par rapport à l'île et à ses problèmes. Chez d'autres auteurs comme Ghjacumu Thiers, il y a une forme d' *implication* qui ne signifie pas confession. Chez

³⁷ J. Thiers, *Ibid.* p. 142.

cet auteur de formation classique connu d'abord comme poète et dramaturge – expérience qui justifie son choix narratif et lui confère une empreinte particulière – il s'agit de créer une atmosphère dramatique pour faire vivre au lecteur le «handicap de l'insularité», condition d'une crise qui affecte la communauté corse.

Au risque de choquer, nous dirions qu'*A Funtana d'Altea*, roman que cet auteur a fait publier en 1990 aux Editions Albiana et qui a obtenu le pris du Livre Corse en 1991 est plus qu'une *opera aperta*. *L'opera aperta*, dans le sens que nous la concevons, offre au lecteur plusieurs possibilités d'interprétation, dont au moins deux peuvent être acceptées. Or, *A Funtana d'Altea*, tout en étant ouverte à une re-lecture, et même à une mise en abîme, nous offre plusieurs interprétations, mais déjà niées par le texte même ou qui seront niées à une lecture ultérieure et simplifiée. De sorte que, plus on chemine sur une voie, plus on plonge dans une ambiguïté absolue en essayant de rapiécer les moments disparates.

Moderne par la formule narrative et la conception du personnage, *A Funtana d'Altea* est caractérisé par le souci de la forme, que dissimulent un apparent manque de construction, évoquant Proust et sa mémoire involontaire, et les références littéraires. La première partie de cette oeuvre à laquelle l'auteur refuse d'ailleurs le nom de roman, est un soliloque du poète micro-régional Brancaziu en présence d'une interlocutrice qui reste muette, formule adoptée aussi par Camus dans *La Chute*. La deuxième partie, dans la tradition des romans épistolaires, est une suite de lettres contradictoires adressées toujours à cette interlocutrice par le narrateur et son ami, sans que l'on puisse savoir s'il s'agit d'une seule

et même personne et si l'interlocutrice muette n'est qu'une incarnation réductrice d'un *Autre* à *plusieurs identités*. Tous les personnages féminins, qu'ils soient blonds ou bruns, portent le même nom – Altea – et se ressemblent par le fait d'être des hypostases de l'*Autre* :

"Quand vous êtes entrée, j'ai cru voir Altea [...] Cessez d'écarquiller les yeux car vous ressemblez tout à fait à Altea."³⁸

Avec cet Autre, il n'y a pas de moyens de communiquer car la parole a été volée et le regard, fragile et unique moyen de communiquer, est ressenti comme une intrusion brutale qui vient détruire un équilibre fragile. Le regard "blesse":

"Attention, je vous le répète, ne le regardez pas si fixement! Vous ne pouvez pas savoir comme les regards blessent, chez nous!"³⁹.

Altea arrive même à désigner le Continent, nommé autrefois "Terra Ferma", l'Italie, où le Corse cherche ses racines sans pouvoir s'identifier:

"Une luminosité dure et froide dévoile l'Italie. Lointaine et si proche à la fois. Comme vous, madame, comme vous. Ou comme Altea, ma chère, comme Altea. Non, nous étions encore au bercail, il n'y a pas longtemps: les linguistes disent même que

³⁸ Jacques Thiers, *Ibid.*, p.11

³⁹ Id., *Ibid.*, p. 47.

nous appartenons à l'aire italique. L'aire sans doute, pas la chanson!"⁴⁰

Pour Brancaziu, l'interlocutrice italienne venue pour une interview n'est qu'un miroir qui devra le refléter tel qu'il est. "Oui, vous êtes mon *miroir*."⁴¹ Mais quelle sera cette vraie image: si l'Italienne ressemble à Altea, Altea elle-même aura ce don du reflet du poète micro-régional; mais il n'y a pas qu'une Altea, il y a une infinité d'Altea, donc de miroirs; si les miroirs se ressemblent sans être pourtant les mêmes, les images du poète-narrateur seront-elles les mêmes? D'où une ambiguïté inductive du personnage, due à la pluralité d'angles de vue dont il est *susceptible* d'être saisi. Cette ambiguïté, qui constitue l'une des caractéristiques du roman, détermine tous les personnages et leurs actions, dans le temps et l'espace. L'auteur décrit à un moment donné le pays irréel de Pistoia, "pays de la nostalgie" qui par sa géographie et ses habitants ressemble à la ville du narrateur et à une "cité de mer et de soleil" d'un roman qu'il a lu, il y a longtemps. Le narrateur lui-même avoue avoir voulu écrire un roman où cette géographie dominée par les platanes occupe une place primordiale, et c'est toujours lui qui reconnaît ne pas avoir mené à bonne fin cette intention. Et pourtant *A Funtana d'Altea* *est* ce roman des platanes devenus symbole de l'identité corse tout comme la thalassémie. Mais son existence est niée par le narrateur même, qui, malgré les nombreuses pages de description déclare qu'il n'a parlé que de sa propre personne. C'est plus qu'une insincérité du poète-narrateur

⁴⁰ Id., *Ibid.*, p. 5.

⁴¹ Id., *Ibid.*, p. 18.

face à son lecteur (lui aussi interlocuteur muet, étranger à cet espace privilégié), c'est une méchanceté de l'auteur (Jacques Thiers) envers son lecteur qu'il oblige à écrire et à vivre le "handicap de l'insularité". Car, tout en disant tout ce que l'on pourrait dire sur l'île et ses habitants, il fait semblant ne rien avoir dit, à cause du fait que "On nous a enlevé pratiquement tout, on nous a ôté la parole."⁴² Mais, ce n'est qu'un piège comme tant d'autres que l'auteur tend à son lecteur, non pas pour le détourner du vrai message du livre, mais pour s'assurer avec lui une *complicité* dans la vraie présentation de l'île. Feignant l'impossibilité de communiquer à cause de la perte de la parole, *A Funtana d'Altea* est le roman qui affirme le pouvoir du *logos*. Il invite l'*Autre* à s'exprimer sur la réalité corse telle qu'elle est vécue par ses habitants, à devenir la parole de cette voix latine qui a du mal à s'imposer. Ce n'est pas par hasard que le roman a une note évidente d'oralité, semblant écouter à "la logique d'une conversation qui divague d'un sujet à l'autre par un excès argumentatif"⁴³.

Roman qui communique l'impossibilité de la communication⁴⁴, *A Funtana d'Altea* est une invitation à la (re-)connaissance, à la connaissance de soi et de l'*Autre* par le mot, car communiquer c'est une forme de se connaître soi-même:

⁴² Id., *Ibid.*, p. 39.

⁴³ Florea Firan, "Préface", dans Jacques Thiers, *Parfum de glicine*, Ed. Macedonski, Craiova, 1996, p. 6.

⁴⁴ Dana-Marina Dumitriu, "*A Funtana d'Altea*" ou le roman sous le signe de la négation, AUC, 1-2/1996, Craiova, p. 169-171.

"Je vous le dis d'une manière un peu naïve, mais chère amie, je parle et je *me* comprends."⁴⁵

Quand ils retrouvent la force du *logos*, les Corses peuvent surmonter *le handicap de l'insularité*, mais celui-ci menace ceux qui, ne peuvent engager aucune lutte pour la parole, qui ne sont pas conscients de son pouvoir et restent muets. Dans le roman, les saints étrangers sont beaux et riches, mais dépourvus de parole; les saints autochtones, par contre, parlent et agissent comme des êtres humains. D'où l'idée que le tragique ne caractérise pas seulement des groupes minoritaires, que toute communauté est susceptible à un moment donné de connaître l'isolement. Ainsi Thiers nie même le statut d'exiguïté propre aux communautés minoritaires, coloniales, insulaires ou qui constituent une "petite" nation⁴⁶.

1.3.2.3. La valeur de la négation :

L'ambiguïté nécessaire pour la réflexion sur la vraie identité a comme support artistique la négation. Dans ce roman, tout est sous le signe de la négation: de la phrase écrite jusqu'à l'attitude méchante de l'auteur envers son lecteur et jusqu'à la formule narrative adoptée.

La négation devient *un procédé de structuration* à travers lequel le texte tend des pièges aux lecteurs. Le poète-narrateur nie d'avance ce qu'il va faire. A chaque

⁴⁵ Jacques Thiers, *Ibid.*, p. 16.

⁴⁶ Classification faite par François Paré au sein des littératures de l'exiguïté dans son livre *Les littératures de l'exiguïté* (Essais/Le Nordir, Ottawa, 1994, p. 13.)

instant Brancaziu affirme «Je ne vous parlerai pas de...», «Je n'insisterai pas sur...», mais c'est ce qu'il fait dès le début de la phrase suivante. Le lecteur oublie l'avertissement reçu et, au moment où il croit avoir tout compris, il se sent perdre tout contrôle du texte et entend revenir comme un refrain le reproche : «Je vois que vous ne me comprenez pas». Car c'est à lui que s'adresse l'auteur par l'intermédiaire du poète-narrateur, en feignant de s'adresser à Altea. Cette phrase – à laquelle peut se réduire en dernière instance le roman – est l'expression d'une situation communicationnelle limite d'une voix à laquelle «on a ôté la parole» qui fait d' *A Funtana d'Altea* le roman de la non communication ou – pour mieux dire – le roman de la conscience de l'impossibilité de la communication. Obéissant au jeu imposé par son auteur, le roman a une valence positive et une valence négative à la fois : il est communication et non communication en même temps. Malgré la diversité des faits évoqués insistant quelquefois sur les détails, l'œuvre ne laisse pas la certitude d'une évocation mais l'*illusion* d'avoir dit quelque chose. Cette illusion est due justement à la similarité des détails des faits, des lieux et des personnages dont on ne peut pas affirmer avec certitude s'ils sont les mêmes ou non, tout comme on ne peut pas identifier avec certitude les narrateurs et leurs points de vue.

Rappelons-nous l'incendie où trouvèrent la mort un homme et une femme. La femme «serait une touriste italienne; on ne sait pas si elle était en vacances sur le territoire de notre ville, ou si elle était venue réaliser une enquête pour un grand quotidien romain». Quant à l'homme, il avait sur lui, tout comme Brancaziu, un

calepin aux pages blanches et il avait cherché refuge sous les platanes. On est tenté de reconnaître l'une des Altea – la destinataire des lettres – et Brancaziu. Mais quelques pages plus loin, nous apprenons de la lettre de Brancaziu que l'incendie s'est déclenché le lendemain du départ d'Altea, que l'homme carbonisé devait être le jardinier et que le poète avait oublié son calepin au café :

«Le lendemain de votre départ, le libeccio s'est encore levé. Ce fut un désastre. Le feu est parti des montagnes [...] Vous souvenez-vous de mon camarade, le jardinier [...] ? L'incendie doit l'avoir surpris assis, ivre et prostré comme d'habitude. Le feu l'a enveloppé. Quand on l'a retrouvé, il était méconnaissable : un morceau de charbon [...] J'ai changé de café. Quand j'y suis retourné hier, le patron m'a rendu le calepin que j'avais oublié sur la table. »

A cette incertitude s'ajoute l'indétermination spatio-temporelle symbolisée par l'hésitation du genre grammatical de la ville:

Que savons-nous de ce(tte) – «Mais au fait, Pistoia, est-ce masculin ou féminin ? Admettons que ce soit un féminin pour moi et pour vous un masculin.» –Pistoia ? Que c'est un pays irréel, «celui de la nostalgie», mais qui par la géographie et les habitants ressemble à la ville du narrateur et à une «cité de mer et de soleil» d'un roman où «à un moment donné, l'auteur se plaint des habitants [...] qui ont bâti leurs maisons le dos à la mer».

Quel exemple d'indétermination temporelle plus marquant que les pages pleines de lyrisme qui font se superposer l'incendie, la mort du père (dont on ne sait pas s'il est celui de Brancaziu ou de son ami, tellement les épisodes se ressemblent, ou même si Brancaziu, Nicolas et le jardinier ne sont pas une seule et même personne), la guerre mondiale, l'invasion des premiers colonisateurs, la chasse du sanglier et le refus d'un amour d'adolescent ? Les événements se superposent grâce à la similitude des sentiments qu'ils provoquent.

La crise communicationnelle est annoncée dès les premières lignes comme une incapacité linguistique. (L'affirmation est réitérée vers la fin du roman) :

«Je vous demande pardon, chère madame, de ne pas pouvoir vous répondre dans votre langue»

L'oubli de la mémoire d'outre-mer affecte non seulement les relations entre les habitants de la Terre Ferme et l'Insulaire qui se voit pris entre deux capitales qui s'entre-déchirent, mais aussi, comme nous laisse comprendre la fin du roman, les conversations entre les Insulaires-mêmes, qui deviennent «sans but» avec le «charme doux-amer des sentiers roux où l'automne jette ses feuilles mortes à profusion». Le roman devient ainsi le dernier cri d'une conscience menacée de perdre aussi la voix :

«Alors, pour un instant, je crois être un de ceux qui s'attardent à veiller sur ce qui reste, quand sont passés les autres, un de ceux qui cherchent à nous

relier à ce qui a été, et à retracer l'itinéraire du temps.»

Cette situation est dramatique, mais elle n'appelle pas le tragique car « notre monde a perdu le sens du tragique ».

Dans ce roman la négation est aussi *une technique descriptive*, car tout écart d'une réalité objective ou idéale en est la négation. Même le héros n'est plus une construction dans le sens classique du terme : *il n'existe pas, mais il a une existence* qu'on sent à tout instant et dont on parle. Ainsi, il y a une multitude de personnes féminines sujettes à des discussions et qui portent toutes le même nom. Personne n'échappe à cette négation, pas même le narrateur. Chez lui la négation prend la forme d'une distanciation entre sa structure intime et l'image que les autres se font de lui :

«... je me suis senti un tantinet honteux, à observer l'immense différence séparant – comment dire ? – ma figure sociale de ma nature réelle».

De tous les types de négation, c'est la *négation de la négation* et la *fausse négation* qui attirent notre attention avant tout. La première apparaît chaque fois qu'une chose marquée négativement, par détour ou mépris de la norme (le fou, la thalassémie), est capable par une action négative (dans le sens d'action destructive-restructurante et hiérarchisante de la réalité) de devenir porteuse d'une valence positive. Le fou, dont le geste de se couper l'oreille exprime non seulement le refus de la réalité, mais

aussi une forme d'action sur elle, il est le seul représentant de l'extérieur qui ait pu comprendre l'importance des platanes identitaires. La deuxième apparaît dans les stratagèmes conversationnels du narrateur avec l'*Autre*.

"Non, laissez-moi continuer; il faudrait être vraiment naïf pour ne pas comprendre que, sous *prétexte* d'interroger un individu et de décrire une de ses journées, vous avez l'intention de faire le portrait de tous les habitants, de leur esprit et de leurs coutumes! Car la journée d'un écrivain de chez nous n'est-elle pas identique à celle d'un écrivain d'ailleurs? Pour les uns l'écriture est un métier ; pour les autres un loisir. Nous autres, écrivains d'ici, nous avons peut-être plus de loisir, parce qu'on ne nous lit guère et, par conséquent, il nous suffit d'écrire quelque chose de temps à autre. Mais pour le reste, il n'y a grande différence. Vous vous êtes trahie, ma chère : l'identité des écrivains n'intéresse pas les bons quotidiens. Etant donné la réputation du vôtre, il s'agit d'autre chose. N'est-ce pas le général sous le particulier? *C'est un jeu plaisant, mais vous ne pourrez pas nous avoir si facilement.* Vous arrivez en plein désordre. Hier nous avions une crise politique: aujourd'hui, elle est sociale. Vous avez pris position à chaque coin de rue, de conflit et de discours, et vous voudriez qu'on gobe cela? Mais cela n'a aucune importance, car nous avons rarement l'occasion de parler de nous-mêmes, la communauté faisant toujours l'essentiel du discours public. Tenez, si vous êtes d'accord, nous pouvons conclure *un*

pacte et continuer. Moi, je fais mine de croire que vous vous intéressez à moi, et vous, quand vous verrez que je m'égare, tout doucement vous me remettez dans la bonne voie et vous me conduisez de nouveau où vous voulez que j'aïlle. Cela peut tenir la route : chacun de nous croira qu'il suit son chemin propre et en tirera quelque avantage. *Si l'on ne fait pas semblant, on ne peut rien échanger.*"⁴⁷

Le texte reflète l'impasse à laquelle est arrivée la communication, obligée ainsi soit à un "mouvement intelligent" – un piège tendu à l'interlocuteur sous la forme d'un prétexte d'interview – soit à un pacte. La démarche de la journaliste italienne face à son interlocuteur ressemble à celle du poète envers son lecteur. La dissimulation du but de la communication est une fausse négation conscientisée par celle qui l'exprime, mais qui peut rester inconnue à son interlocuteur. Au fait, elle est une négation dans le plan discursif – « je ne dirai pas ça », « ce n'est pas la communauté qui m'intéresse, mais ta personne », « Je n'ai donc pas écrit ce livre, et je ne crois pas qu'on puisse l'écrire »⁴⁸ – suivie d'une négation en plan actantiel afin d'infirmier ce qui vient d'être énoncé. A son tour, le pacte prend la forme d'une double négation fausse, dans le sens que les deux locuteurs mentent et sont conscients que leur interlocuteur en est à son tour avisé.

Dans le roman de Thiers *le négatif et le positif ne sont plus deux pôles opposés*: il y a entre les deux soit une *interchangeabilité* de valences, comme l'affirme le

⁴⁷ Jacques Thiers, *Ibid*, p. 18-19.

⁴⁸ Id., *Ibid.*, p. 16.

narrateur-même: "cette *erreur* des autres *abolit* l'incertitude que je ressens en moi à tout moment"⁴⁹, soit une inter-détermination. La tentative de spatialiser le pays irréel de Pistoia est un exemple de détermination positive du négatif, puisqu'un essai de retour à la réalité. Mais elle reste seulement *une intention positive*, car, opérant une délimitation, elle est une action négative et son résultat n'est jamais la réalité, mais la chute vers une ambiguïté plus profonde.

Le roman instaure un topos de la négation: les limites, comme espace de la double valence, lieu où tout est possible, sauf la transgression. Il y a une conscience de l'existence des limites et de leurs conséquences particularisantes sur l'individu : "Cette conscience des limites nous donne la patience têtue des gens qui comptent les jours appelés à se perdre sans espoir de retour."⁵⁰

La limite est vue, d'un côté, comme *un mal* – dans la mesure où elle suppose une contrainte –, mais un mal nécessaire, comme un lieu de la conversion de la valence négative dans une valence positive et vice-versa. De l'autre côté, elle est un *agent ordonnateur*, en absence duquel tout devient "sans guide et sans but, au fil de la plume"⁵¹. C'est pourquoi le rejet de certaines normes exige l'instauration d'autres normes:

"car je vois que le sujet vous intéresse moins,
mais je voudrais vous faire comprendre que nous
nous en sentons plus libres. Ni règles, ni dogmes, ni

⁴⁹ Id., *Ibid.*, p. 17.

⁵⁰ Id., *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ Id., *Ibid.*, p. 21.

tics littéraires, ni conventions d'écriture ou de contenu thématique. Liberté bien pauvre, en vérité, puisque vous êtes alors obligé de fixer vous-même les bornes de votre style, d'inventer des règles pour pouvoir les enfreindre sitôt qu'établies, voire de faire semblant de tenir compte des réactions imprévisibles de l'hypothétique lecteur! Essayez donc, dans ces conditions, d'écrire *sans guide et sans but, au fil de la plume* et avec la certitude de ne pouvoir être ni apprécié, ni primé puisque vous êtes sûr de ne jamais subir le jugement du cercle choisi des amateurs de littérature. Notre art est une activité vraiment gratuite. C'est pourquoi nous ne vendons guère!"⁵²

Il y a plusieurs types de limites (géographiques, linguistiques, mentales) agissant comme un faisceau sur l'individu ou sur la collectivité dont il est le représentant. Elles supposent une différence entre le monde des *carrughi* (quartiers) et les notabilités de *A Marina*, qui, bien que corses, imitent les étrangers oppresseurs. Géographiquement, elles prennent la forme d'une cave, la cave de Magnacapra. Les limites linguistiques et mentales, beaucoup plus nombreuses et plus difficiles à saisir, ont élargi l'espace de la négation à tout un quartier devenu lieu de passage : "*La Traverse* est un endroit où l'on passe, et c'est tout."⁵³ Espace de la double appartenance où l'individu vit une crise identitaire d'autant plus grande qu'il est reconnu ou repoussé par les deux mondes selon les intérêts de groupe :

⁵² Id., *Ibid.*, p. 21.

⁵³ Id., *Ibid.*, p. 52.

"Il ne pouvait donc y avoir pour moi qu'un lieu double: le quartier et La Traverse. J'y ai beaucoup réfléchi depuis cette époque, et je me suis dit que j'en avais toujours éprouvé une certaine gêne [...] La gêne que je ressentais lorsque mes camarades du quartier me traitaient de "cafard" au détour d'une dispute. C'était le nom dont nous affublions les fils des riches de la ville au moment où éclataient les bagarres entre bandes rivales. Il n'y avait pas de quoi laver l'affront dans le sang, mais l'injure me faisait percevoir l'importante distance sociale qui me séparait de la bande à laquelle j'appartenais."⁵⁴

Un essai de transgression des limites linguistiques se fait par la reconnaissance simultanée de deux capitales, mais il reste toujours sous le signe de la destruction :

"Ainsi vous voyez que nous avons Paris et Rome chez nous. Deux capitales, mais aucune capacité propre. Nous nous évertuons à les révéler pendant qu'elles s'entre-déchirent."⁵⁵

La collectivité intégrante agit elle-même sur l'individu. Respecter ses lois signifie accepter consciemment certaines limites. La transgression peut se produire des deux côtés: tant de l'intérieur, comme une évasion d'un lieu bien déterminé, que de l'extérieur, comme une intrusion. Quels que soient le sens et le but, le résultat est désastreux ("*vous détruisez tout*"):

⁵⁴ Id., *Ibid.*

⁵⁵ Id., *Ibid.*, p. 7.

"Nos ancêtres l'ont compris tout de suite. Ils y ont pourvu en maîtrisant chaque geste et chaque parole pour les évaluer à l'aune de la mesure collective. C'est de là que sont nés les traditions et les proverbes populaires. Et puis, au cours de l'histoire, ils ont presque réussi à faire une vertu d'une nécessité. C'est donc de votre faute, avec vos questions bizarres. *Vous arrivez et vous détruisez tout.* L'œuvre de siècles et de siècles. Une règle de vie bâtie sur de subtiles concessions, ajustées et reproduites de jour en jour, des accords tacites mais très claires pour les deux interlocuteurs. *Des silences bien étudiés, des menaces et des condamnations, certes, mais limitées à un regard de feu* qui va bientôt s'éteindre. Mais surtout des mots empoisonnés aux mille détours de la conversation. Voilà une *muraille* dressée après bien des épreuves, à la sueur de son front. Vous vous rendez compte! Voilà ce qu'ils diraient..."⁵⁶

La limite est vécue d'abord comme une action contraignante de l'*Autre* dont l'acceptation est une nécessité et une preuve de sagesse. Elle devient ensuite des remparts devant l'action destructive de l'*Autre*. La sagesse de l'individu et de la collectivité à laquelle il appartient a su en convertir le sens négatif. C'est la même idée du mal qui protège d'un autre mal, plus grand, que le narrateur a exprimée à propos de la maladie identitaire des Corses:

⁵⁶ Id., *Ibid.*, p. 19-20

"Je ne suis pas mécontent de cette maladie qui type notre identité [...] C'est une chose ambiguë, nocive et bénéfique à la fois. C'est une maladie qui écarte d'autres maladies plus graves."⁵⁷

Le roman pose aussi le problème de la responsabilité de l'intellectuel "comme seule conscience lucide dans une société confuse (...) incapable de trouver une issue"⁵⁸ et celui de l'interprétation de son geste par une société qui "a perdu le sens du tragique"⁵⁹:

"Certains disent que *nous ne brassons que de la fumée*. Ils ont sans doute raison. Mais, s'attacher au lieu et au temps est notre dernier devoir, notre unique but. Des brasseurs de fumées, voilà ce que nous sommes! Mais nous avons aussi l'espoir de *brasser un peu d'avenir*, en cours de route..."⁶⁰

Cette chasse se trouve sous le signe du même mélange étrange d'un désir-épreuve revendicatif avec la volupté qu'il crée. Le roman est plein de fragments décrivant la chasse de "la bête", qui devient tour à tour, selon les plans du décodage du texte, le sanglier, l'incendie, le libeccio, l'invasion des premiers colonisateurs, la guerre, la femme réduite à l'amour instinctuel. Mais, si l'auteur n'est qu'un "brasseur de fumée", alors tout ce qu'il chasse n'est qu'illusion. Qu'est-

⁵⁷ Id., *Ibid.*, p. 11-12

⁵⁸ Florea Firan, "Préface", dans Jacques Thiers, *Parfum de glicine*, Ed. Macedonski, Craiova, 1996, p. 7.

⁵⁹ Jacques Thiers, *Ibid.*, p. 91.

⁶⁰ Id., *Ibid.*, p. 12.

ce qui reste alors de ce roman qui suscite à chaque instant au lecteur avisé une multitude de questions, en fonction de sa culture et de sa capacité de réinterpréter des lieux communs ou des images tout à fait originales? L'affirmation faite au début du roman: "*Culture, Nature* et *Figure* sont les trois sommets du triangle sémiotique qui explique toute notre manière de vivre"⁶¹. La conviction que, tout en lisant ce roman, le lecteur l'a réécrit, car *A Funtana d'Altea*, selon la confession du narrateur, ne serait que ses *Provinciales* qu'il n'écrit jamais ("Ce seront là mes *Provinciales*, celles que je ne pourrai jamais écrire, vu que si j'ai le monde entier dans ma tête, ma plume ne réfère qu'à cet endroit exigu, insulaire, couvert de platanes disparus, et atteint par la thalassémie."⁶²) et qui restent à être écrites par leur destinataire ("...et je vous souhaite d'achever avec succès ces pages que je lirai, croyez-le bien, avec un immense plaisir, dans votre beau journal"⁶³).

⁶¹ Id., *Ibid.*, p. 17.

⁶² Id., *Ibid.*, p. 22.

⁶³ Id., *Ibid.*, p. 158.

Chapitre 2.

Textes de la marginalité

2. 1. Marginalité et plurilinguisme

2.1.1. Littérature plurilingue /vs/ écriture plurilingue

Nous commençons notre présentation par la discussion de deux termes qui connaissent plusieurs acceptions, parfois contradictoires.

2.1.1.1. Littérature plurilingue

L'acception la plus courante de ce terme est celle de littérature nationale ou régionale formée des œuvres écrites dans différentes langues témoignant d'un mélange des civilisations et des cultures. Une littérature-carrefour où chaque groupe ethnique fait entendre sa voix à travers celle des écrivains. C'est, en somme, un conglomerat de littératures de différentes expressions linguistiques réalisées dans le même espace géopolitique. Un exemple éloquent en est celui de la littérature marocaine avec ses créations en berbère, en arabe classique ou régional et en français. Un autre exemple en est celui de la littérature corse qui regroupe ses œuvres en œuvres d'expression corse, française et italienne. Cette acception du terme tient compte de la diglossie et il y a des cas où le même écrivain manifeste son esprit tantôt dans une langue, tantôt dans une autre⁶⁴.

⁶⁴ Jacques Thiers écrit ses premiers romans (*A Funtana d'Altea*, 1990 et *A Barca di Madonna*, 1996) en corse et le dernier (*Le Ventre de Bastia*, 2004) en français. Jacques Fusina signe des poèmes en

Il y a, pourtant, un autre type de littérature qui mériterait elle-aussi l'attribut de *plurilingue* et qui n'est pas liée à un territoire: une littérature transnationale où l'hybridation linguistique se manifeste au sein même des œuvres. Voilà un poème écrit en corse et portugais par Luciano Maia :

Eo Facía a Boccarisa un Basgiamanu...⁶⁵

- *U nostru lume hè a canzone,*
sentencionou o corso, dedilhando
sua guitarra, de olho
nos quadris orientais de Caroli.

E eu com meus botões :
- *Vim do Limoeiro do Norte*
per vede sta bellezza
di e latitute di stu mare...
E não vai se agora que vou perder
essa *bambola corsa...*

Ela canta
mas escuta *u mo latinu*
tropical, alto astral, fenomenal

: Lá disse-me ela:
- *Adiu, paese caru, adiu !*
(era uma *ninna-nanna* antiga...)

français (*Soleils revus*, 1969) et en corse (*Contrapuntu*, 1989 ; *Versu cantarecciu*, 1996).

⁶⁵ L'auteur a choisi de mettre en italique les vers écrits en autre langue que le portugais (dans ce cas : le corse).

- *Avem u sempre suvitatu u mare...*

E mais pôde candar :

« O caru, lu nostru amore

Quantu chî pocu è duratu.

Hè cuminciatu d'aprile

Di maghiu s'hè terminatu.

Hà fattu cum'è la scopa

Hè fiuritu è ùn hè granatu... »

L'encadrement d'un tel texte dans une littérature nationale ne pourrait se faire qu'en tenant compte de l'identité nationale de l'auteur ; conformément à ce critère, cette poésie appartiendrait à la littérature brésilienne. Il vaudrait convenir alors que dans le cadre d'une littérature nationale, à côté des œuvres écrites dans une seule langue, il y a des œuvres plurilingues. Ce qui ne serait pas difficile, vu qu'on accepte qu'un écrivain puisse changer de langue d'expression d'une œuvre à l'autre. Alors, pourquoi ne pas lui donner le droit d'écrire la même œuvre en plusieurs langues par fragments?

Les choses se compliquent lorsque le texte plurilingue est signé par plusieurs auteurs appartenant à des cultures différentes. A quelle littérature nationale appartiendrait la pièce de théâtre *Itaca ! Itaca !* écrite à trois mains: par J. Thiers (corse), L. Sole (sarde) et Fr. Scaldati (sicilien)? Ne vaudrait-il mieux accepter qu'une série de textes, assez nombreux pour former une « littérature », échappent à la catégorisation géopolitique de par leur écriture?

2.1.1.2. Ecriture plurilingue

Un autre terme sur lequel nous devons nous attarder est celui de *écriture plurilingue*. Nous disons d'emblée que l'acception dans laquelle nous l'utilisons est liée au deuxième type de littérature plurilingue que nous avons évoqué. Il s'agit donc d'une *technique d'hybridation linguistique* utilisée par Luciano Maia dans le volume de vers consacrés à la latinité⁶⁶ - *As Tetas da Loba* - dont nous avons reproduit le poème *Eo Facía a Boccarisa un Basgiamanu...* et nous reproduisons encore *Soneto de Outono Francês*:

Soneto de Outono Francês

Ele se havian dito que jamais
houvera alguém amado tão profundo.
E no entanto - *incroyable!* - estão mais
separados que nada neste mundo.

*Les feuilles mortes... C'est une chanson
qui nous ressemble... A música aumentava
la tristesse d'automne. E Yves Montand
mai triste que o outono, aos dois cantava.*

*Une chanson perdue dans le départ
qui vient de séparer ceux qui s'aimaient,
perdidos de si mesmos, devagar...
Sans faire de bruits... Sem mesmo se dar fé.
E os rastros sobre a areia apaga o mar
des amants désunis... moi qui t'aimais!*

⁶⁶ Luciano Maia, *As Tetas da Loba*, Ed. Bagaço, 2002. Une sélection de ces poèmes, dont nous signons la traduction mono- et plurilingue, est parue aux Éditions Aius sous le titre *Poemele Latinitatii*.

Les auteurs de la pièce de théâtre *Itaca! Itaca!*⁶⁷ – Leonardo Sole, Jacques Thiers, Franco Scaldati – décident eux-aussi de rédiger *un seul texte* avec des fragments en différentes langues, car les langues ont «des ressources spécifiques [qui doivent être] comprises comme éléments du langage dramatique». «La mixité et l'hybridation linguistique – affirment-ils – représente par ailleurs à nos yeux une ressource centrale dans la dramaturgie d'*Itaca! Itaca!*»⁶⁸

C'est cette acception d'*écriture plurilingue* qui suscite notre intérêt en tant que lecteur et traducteur.

Il y a pourtant des créateurs pour lesquels *écriture plurilingue* signifie *écriture en langue première et (auto)traduction*, ce qui équivaut à la multiplication d'un seul et même texte. C'est le cas de Jean-Marie Comiti, qui donne à son recueil de nouvelles *Da una sponda a l'altra* le sous-titre suivant «nuveddi trislingui: corsu, francesu, talianu». Ce recueil, publié aux Editions Alain Piazzola⁶⁹ en 2000 est considéré par la critique corse comme «un défi linguistique relevé avec talent» par un auteur qui «se dissimule même à lui-même sous plusieurs masques, en ajoutant à ces jeux de labyrinthe l'exercice de simulation de son texte en d'autres langues»⁷⁰.

Nous nous trouvons devant un triptyque de sept récits dont le volet central serait la version initiale (corse)

⁶⁷ Leonardo Sole, Jacques Thiers, Franco Scaldati, *Itaca! Itaca!*, CCU di Corsica, 1997.

⁶⁸ Id., *Ibid.*, p 3.

⁶⁹ Avec le concours du *Centre Culturel Universitaire* et de la *Collectivité territoriale de Corse*.

⁷⁰ Marie-Jean Vinciguerra, «Le réalisme fantastique de Jean-Marie Comiti: une métaphore de la Corse», *Introduction* au recueil de nouvelles de Jean-Marie Comiti.

et les volets latéraux, les versions française et italienne données par l'auteur même. Il est vrai que, grâce à son trilinguisme, l'auteur arrive non pas à traduire, mais à ré-écrire ses nouvelles en français et italien avec une facilité et une maîtrise extraordinaires et en défiant tout obstacle – comme le remarque Jacques Fusina⁷¹. «Si Dieu (ou le diable) voulait y prêter la main, le créateur pourrait atteindre ce point extrême où l'on se demanderait dans quelle langue première l'auteur a écrit»⁷² et on ne saurait plus quelle version considérer comme volet central du triptyque. Pour nous, ce recueil relève d'une *édition* en trois versions linguistiques (comparable avec les éditions bilingues habituelles, mais différant de celles-ci par le nombre de versions proposées et par le fait que la traduction est signée par l'auteur lui-même) et non pas d'une écriture plurilingue. Après avoir lu en corse *Ghjuvacchinu è u stagnolottu di a salvezza*, le lecteur n'a aucune raison de lire *La main sur le coeur* et *Gioacchino e il barattolo della salvezza*, c'est à dire les versions en français et italien du même texte, sinon celle de remarquer le talent de l'auteur à traduire le propre texte. Il passera tout de suite à *Suspetti* (sans même regarder *Soupçons* et *Sospetti*) et puis à *Da una sponda a l'altra*, et ainsi de suite. Un lecteur français, par contre, lira les versions françaises seulement et le lecteur italien ne sera intéressé que des versions italiennes. Et cela parce que du fragment corse à celui français et à celui italien, rien ne change, tout se répète. C'est la raison pour laquelle, même si chaque texte corse est suivi, en ordre, par la version française et

⁷¹ Jacques Fusina, «Un nuvellistu novu », *Préface* au recueil de nouvelles de Jean-Marie Comiti.

⁷² V. note 66.

celle italienne (dans une suite T1c, T1f, T1i; T2c, T2f, T2i; ...; T7c, T7f, T7i) nous pouvons représenter le volume de J.-M. Comiti sous la forme d'un triptyque, dont le volet central serait la version initiale (corse) et les volets latéraux, les versions française et italienne:

(1) représentation

des nouvelles de Comiti

(2) représentation

d'*Itaca! Itaca!*

Version française	Version corse	Version italienne	
T1 _f	T1 _c	T1 _i	F1 _c
.....
.....	F2 _s
T2 _f	T2 _c	T2 _i
.....
.....	F3 _{sd}
T3 _f	T3 _c	T3 _i
.....
.....	F4 _c
T4 _f	T4 _c	T4 _i
.....

La représentation (1) est comparable aux éditions bilingues qui présentent sur la page de gauche du livre le texte original et sur la page de droite la traduction (ou l'inverse). Les seules différences que nous voyons entre les éditions bilingues habituelles et la rédaction des nouvelles de Comiti sont le nombre de versions et le fait que l'auteur est en même temps le traducteur de son propre texte.

Dans le cas de la pièce de théâtre *Itaca !Itaca !* et des poèmes de Luciano Maia, le lecteur ne peut pas choisir de lire seulement les fragments dans une certaine langue sans perdre l'unité du texte.

Entre l'écriture plurilingue (en tant que technique d'hybridation linguistique) et l'édition plurilingue il y a beaucoup de différences dont la plupart se rencontrent aussi dans la comparaison de l'écriture plurilingue à l'écriture unilingue. L'écriture plurilingue a comme résultat un texte *agressif* qui ne ménage pas son locuteur, auquel il demande des compétences de compréhension plurilingue; un texte qui provoque le lecteur à sortir de ses habitudes langagières, à se forger une autre image sur les langues comme éléments du langage artistique.

Comme on le voit bien, les deux acceptions d'écriture plurilingue sont étroitement liées au rôle que la littérature doit jouer dans la conception de ces écrivains. Pour Comiti, écrivain conscient des inconvénients de la littérature vernaculaire, ce qui prime c'est la communication, la nécessité de se faire entendre :

«La littérature est le plaisir d'écrire, de créer, de raconter. C'est également le plaisir de partager. Trois langues pour communiquer, pour se comprendre, pour mieux se connaître. Nombreux soient les rivages rejoints par cette rivière de nouvelles»⁷³

Pour les auteurs d' *Itaca! Itaca*, ainsi que pour Luciano Maia, c'est la littérature elle-même, qui trouve des ressources d'expression nouvelles dans le mélange des langues. Ils ne nient pas la communication, ils proposent un autre type de communication, plus adéquate à notre époque, une communication multilingue.

Les différences entre les deux types d'écriture plurilingue – au cas où nous conviendrions d'accepter, au

⁷³ *Motto* de l'auteur écrit en corse, en français et en italien.

moins pour des raisons didactiques, l'étiquette de «textes plurilingues»⁷⁴ pour les nouvelles de Comiti – vont très loin⁷⁵.

2.1.2. Textes plurilingues

Les textes plurilingues ne sont pas une découverte de notre temps; la littérature médiévale connaît le nom de Oswald von Wolkenstein, *minnesänger* combinant dans ses chansons des vers en provençal, italien, français, catalan, galicien. La littérature orale s'exerçait elle-aussi, à l'époque, dans ce type de créations, comme le témoigne une chanson de Noël du XV^e siècle citée par Steiner⁷⁶ :

*Ubi sunt gaudia ?
Niendert mehr denn da,
Da die Engel singen
Nova cantica*

*Und die Schellen klingen
In Regis curia
Eia wärn wir da!*

Faisant apparaître, le plus souvent, des phrases ou des fragments entiers en latin dans un texte écrit dans une

⁷⁴ Impropre à nos yeux dans ce cas.

⁷⁵ Une différence notable entre les deux types d'écriture plurilingue vient du fait que les textes de *D'una sponda à l'altra* appartiennent à la littérature corse, même dans leurs versions française et italienne, tandis qu'un texte comme celui d'*Itaca! Itaca!* pose des problèmes d'encadrement, comme nous avons déjà signalé dans «*Scritura plurilingva si literatura corsicana*», *Scrisul Românesc*, no 4/ 2003, Craiova.

⁷⁶ Steiner, G. *Dupa Babel*, Univers, Bucuresti, p. 234.

autre langue, ils attestaient l'érudition des créateurs⁷⁷. Mais l'histoire littéraire a connu aussi des textes plurilingues à intention purement ludique ou nécessitant une clé de décryptage⁷⁸, que l'on peut considérer comme des exercices des créateurs pour maîtriser les langues en question. Ecrivant leur *renga* en 1969, Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti et Charles Tomlinson n'allaient pas au-delà d'une composition intelligente et ludique franco-italo-hispano-anglaise pour laquelle le choix des langues était le résultat du hasard qui avait réuni ces créateurs :

*Aime criaient-ils aime gravité
de très hautes branches tout bas pesait la
Terre aime criaient-ils dans le haut
(Cosi, mia sfera, cosi in me, sospesa, sogni :
soffiavi,
tenera, un cielo : e in me cerco i toi poli, se la
tua lingua è la mia ruota, Terra del Fuoco, Terra
di
Roubaud)
Naranja, poma, seno esfera al fin resuelta
en vacuidad de estupa. Tierra disuelta.
Ceres, Persephone, Eve, sphere,
earth, bitter our apple, who at the last will hear
that love-cry?⁷⁹*

On pouvait y ajouter d'autres fragments dans n'importe quelle(s) langue(s) ou en supprimer sans que

⁷⁷ Même dans des textes qui ridiculisent la fausse érudition des personnages, tels les textes de Rabelais.

⁷⁸ Pour plus de détails, v. Steiner, *op. cit.*

⁷⁹ Citée par Steiner, *op. cit.* p. 235.

cela affecte la logique du poème. Parce que les langues en question ne transmettaient rien en elles-mêmes.

Les textes plurilingues contemporains qui attirent plus particulièrement notre attention sont la pièce de théâtre *Itaca !Itaca !* et le volume de vers *As Tetras da Loba*, que nous considérons symptomatiques pour la quête d'une expression artistique en concordance avec les critères dominants de notre époque – une époque du multilinguisme et de l'interculturalité, une époque qui se cherche un modèle d'intercompréhension pour contrecarrer le blocage communicationnel auquel elle est confrontée à cause de la division linguistique.

Itaca !Itaca ! – pièce de théâtre écrite par Ghjacumu Thiers (Corse), Leonardo Sole (Sardegne), Franco Scaldati (Sicile)

Voilà, en quelques lignes, les idées de cette pièce de théâtre, telles qu'elles sont présentées par les auteurs eux-mêmes :

«La conception et l'écriture conjointe du texte dramatique [se fondent] sur le thème du Même et de l'Autre traité à partir de la transposition d'un épisode du cycle de l'Odyssée. Les pérégrinations de l'Ulysse d'Homère fournissent la trame générale destinée à figurer un itinéraire de réappropriation critique des thèmes culturels et du thème du langage que recouvre le plus souvent la notion d'identité. Les différents aspects de l'écriture dramatique soulignent le caractère très problématique des tentatives de reconquête de l'identité perdue du fait des profondes mutations constitutives de la modernité. Ulysse est

enfin revenu sur le rocher d'Ithaque que chantent les poètes et qui aura habité si longtemps sa nostalgie, mais il n'y retrouve ni le langage ni les valeurs d'antan. Une nouvelle odyssée commence, sans doute plus périlleuse que l'autre puisqu'elle lui commande de vaincre les monstres qu'il porte en lui s'il veut voir un jour se profiler à la proue de son navire une nouvelle Ithaque. Une Ithaque qu'il lui faut inventer. [...]

L'Ulysse d'*Itaca !Itaca !* est un personnage qui retourne dans son pays après une très longue absence (bien plus longue que les vingt ans du récit homérique). Or son Ithaque n'est plus Ithaque. Est survenu un événement qui a tout transformé : l'époque, les gens, la culture... Un cataclysme ? Non... Le temps... La vie... L'histoire...

De cette manière le voyage de notre Ulysse devient l'itinéraire d'un homme qui cherche vainement à reconstruire son identité personnelle et l'unité du monde. L'histoire d'Ulysse est la nôtre : toujours un peu plus...[...]

La longue période qui s'est écoulée entre le départ et le retour est figurée par les différences de langage entre ce que parle Ulysse et les personnages qu'il rencontre, la mixité et l'hybridation linguistique représentant par ailleurs à nos yeux une ressource centrale de la dramaturgie d'*Itaca !Itaca !*. »⁸⁰

Dans cette pièce de théâtre, les trois auteurs ré-écrivent les aventures d'Ulysse comme une odyssée

⁸⁰ Sole, Leonardo, Thiers Jacques et Franco Scaldati, *Ibid.* p. 3.

linguistique. Ulysse (corse) et ses compagnons (sardes et siciliens) parlent chacun sa langue sans que cela pose un problème de compréhension durant leur voyage par mer. Tant qu'ils sont en dérive sur les mers et les océans, ils flottent dans l'atemporel et gardent ainsi l'unité du berceau de leurs civilisations; ils vivent dans un non-espace (de nature aquatique) qui entraîne la non-détermination temporelle, qui permet l'illusion d'un ancrage dans l'époque d'avant la division linguistique. Mais dès qu'ils atteignent la terre ferme, ils entrent dans le déterminisme spatio-temporel et perdent toute faculté de communiquer entre eux et ne retrouvent pas non plus la faculté de communiquer avec les gens d'Ithaque. La seule solution, afin de retrouver la faculté de communiquer, est de commencer un autre voyage par mers et océans, laissant derrière eux la véritable Ithaque pour se diriger vers l'Ithaque idéale – une Ithaque sans limites spatiales, temporelles et linguistiques, une Ithaque-métaphore de l'Europe en train de se construire.

Plus que les aventures d'Ulysse, ce qui intéresse ici, c'est la façon dont les auteurs savent se servir de trois idiomes tyrrhéniens pour transmettre un message supplémentaire, nouveau et d'actualité. Ce message peut être résumé de la manière suivante: L'un des malheurs que la modernité nous a apportés est la surdivision linguistique qui nous a rendus incapables de communiquer avec nos semblables et nous a plongés dans une crise identitaire surmontable seulement par la ré-invention de la parole. Les héros de cette pièce de théâtre parlent trois idiomes tyrrhéniens, le berceau de leur civilisation est italique, mais du moment où ils se rendent compte que l'unité (linguistique) a été brisée, ils

cherchent à la refaire dans une autre langue, avec des bribes des trois langues. La civilisation vers laquelle nous devons nous diriger est une civilisation nouvelle (les héros ne refont pas un voyage déjà fait ; même leur nef n'est plus la même), une civilisation de l'entente et de la représentation de tout un chacun.

As Tetas da Loba – volume de vers écrits par Luciano Maia (Brésil)

Admirateur incontestable des langues romanes dans leur grande diversité⁸¹, Luciano Maia nous propose, avec son volume de vers plurilingues *As Tetas da Loba*, «un traité poétique de linguistique comparée inouï»⁸².

Bien qu'il déclare ouvertement que pour lui « tout idiome ou dialecte roman est plus sonore, plus harmonieux et plus poétique que tout autre langue du monde », le poète brésilien n'a pas l'intention d'illustrer la beauté de chacun pris à part, mais d'en « faire une parfaite liaison », parce qu'ils ne sont que des expressions d'une et même voix : la voix latine :

ARS Latina⁸³

*Jo canto en català, llengua també
nacida en este mundo de cultura;*

⁸¹ Déclaration de l'auteur dans l'Avant propos de son volume de vers plurilingues.

⁸² Ion Parhon, *Un pas catre Europa* [Un pas vers l'Europe], dans Luciano Maia, *Poemele latinitatii*, Ed AIUS, Craiova, 2004.

⁸³ Poème écrit en : latin (le titre et les derniers vers), catalan (le 1^{er} vers), espagnol (les 2^e, 5^e et 14^e vers), français (les 3^e, 7^e et 12^e vers), italien (les 4^e et 10^e vers), portugais (les 6^e, 9^e et 13^e vers), roumain (les 8^e et 11^e vers).

*en français, belle langue qu'y est née
e anche in italiano, addirittura.*

*El genio castellano bien se ve
e o português, que andou maior lonjura.
Et ainsi de tous ces mots harmonisés
eu voi face o perfecta legatura.
Para tecer a lauda em que se mostre
tutto il valore delle lingue nostre,
caut în româna muza cea senina.*

*Pour louer très haut la verve de ces gens
cantando as glórias de ontem e de amanhã
de la triunfante génesis latina.*

PRO CAPTU LECTORIS
HABENT SUA FATA LIBELLI

Fidèle à l'idée d'unité romane, Luciano Maia fait précéder la plupart de ses poèmes par des citations de Virgile, Dante, Leopardi, Dario Fo, Unamuno, Eminescu, Baudelaire, Garcia Lorca, Ausias March ou Rosalia de Castro. Il parsème ses vers de références aux chanteurs célèbres: Alfredo Le Pera, Yves Montand, Pablo Milanés, Silvio Rodrigues, Vinícius de Moraes, Pixinguinha.

A part quelques poèmes où il fait rimer des vers en plusieurs langues et dialectes romans (comme dans *ARS Latina* et *Soneto da Próxima Vindima*) et deux-trois poèmes unilingues, les poèmes sont bilingues (portugais et

une autre langue/ dialecte roman(e)) et avec des repères culturels qui nécessitent des explications pour le lecteur.

Salve, Nicolás !⁸⁴

*Je suis orchidée nègre et d'Amérique métisse
Etoile et voile de mon errance.*

Anthony Phelps

As tetas da loba se africanizam
e hoje alimentam sopros *pixinguinhas*⁸⁵
e sopros anônimos e em *Cuba*
as tetas da loba amamentam *Pablo Milanés*⁸⁶
y *Silvio Rodríguez*⁸⁷ y
un canto en un país libre,
neolatino, mestizo, caribeño y hermoso.
E desde que *José Martí*⁸⁸ adoçou os caules
Cañaverales, Guillén entoa
*Su songoro-cosongo*⁸⁹...

ET NOVA FICTAQUE NUPER HABEBUNT VERBA
FIDEM SI GRAECO FONTE CADENT PARCE RETORTA.

⁸⁴ Les vers sont écrits en : portugais (1^{er} – 4^e, 8^e), espagnol (5^e – 7^e, 10^e), espagnol et portugais (9^e).

⁸⁵ Pixinguinha – compositeur brésilien très connu dans les années '30 – '60.

⁸⁶ Pablo Milanés – compositeur cubain auquel on doit «la nueva trova cubana».

⁸⁷ Silvio Rodriguez – compositeur cubain connu pour sa belle composition qui commence par « je vis dans un pays libre ».

⁸⁸ José Martí (1853 – 1895) – poète cubain, héro national.

⁸⁹ *Songoro-Cosongo* – célèbre poème du poète cubain Nicolás Guillén. L'expression, d'origine africaine, loue les rythmes cubains.

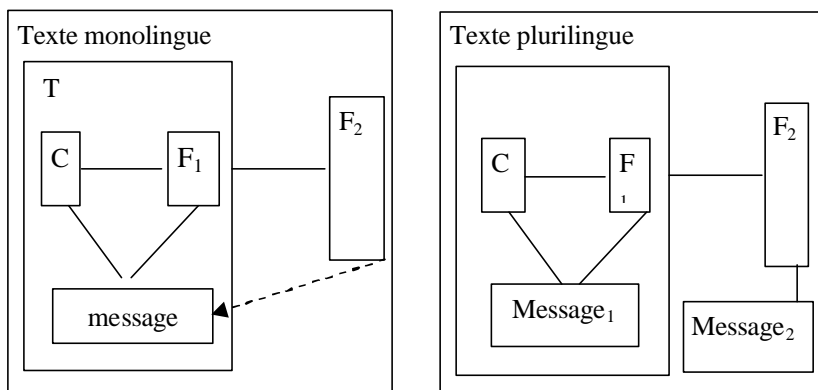
Comparés aux précédents, les textes contemporains, que nous avons nommés « textes de l'âge multilingue », accordent une attention particulière à la mixité et à l'hybridation linguistique, tirant profit d'un certain choix, délibéré, des langues en dialogue. Par cela, ils acquièrent un deuxième message, qui dans beaucoup de cas n'a aucune relation avec le message interne, résultat de l'interaction de la forme et du contenu. Le message interne peut concerner n'importe quel thème, le message externe, lui, est lié uniquement aux problèmes de la langue et/ou de la communication: affirmation de l'unité linguistique ou, par contre, perte de l'unité linguistique ou agonie d'une langue et d'une culture, blocage de la communication etc. Ce sont des sujets qui caractérisent notre société, une société ouverte au multilinguisme et multiculturalisme mais craignant en même temps la dissolution de l'identité; d'où le caractère d'œuvres-manifestes des textes de l'âge multilingue. Ces œuvres attirent l'attention sur les périls, mais offrent aussi une solution en affirmant – comme dans *Itaca! Itaca!* – que toute unité perdue sous l'action du temps peut être refaite non pas par une descente dans le temps vers ce qui a été, mais par une meilleure compréhension des valeurs du présent qui nous unissent.

2.1. 3. Les deux types de messages

Les textes de l'âge multilingue proposent avant tout une autre conception sur la forme de l'œuvre littéraire, qu'elle soit en prose (*Itaca! Itaca!*) ou en vers (*As Tetas da Loba*) et sur ce qu'elle apporte au message artistique. La forme de l'œuvre littéraire n'est plus seulement une texture, une construction supposant certains artifices de

cohésion, une certaine disposition graphique et/ou une suite de sonorités. Elle en est aussi la réalisation linguistique (dans le sens de recours à (une) certaine(s) langue(s) d'expression). Tout texte a une forme interne rattachée au contenu et une forme externe (linguistique), qui n'affecte en rien ou presque en rien son message⁹⁰. Dans le cas des textes plurilingues, les langues dépassent l'état de moyen de transmission d'un message, et deviennent elles-mêmes, par dialogue, un message.

(1) Réalisation du message (2) Réalisation des messages
dans le cas du texte monolingue dans le cas du texte plurilingue⁹¹



⁹⁰ C'est ce qu'on voit lors des traductions des textes monolingues reproduisant mot à mot le contenu.

⁹¹ Notre représentation de la réalisation des messages dans le texte plurilingue, valable pour les textes de l'âge multilingue ne semble pas être vraie dans le cas d'autres textes plurilingues, textes qui n'accordent pas une attention particulière aux langues d'expression.

Ces textes sont pourvus donc d'un message interne - très bien mis en relief par la traduction unilingue – et d'un message externe que seule la traduction plurilingue peut reproduire. *Soneto de Outono Francês* est un simple poème d'amour. En version bilingue combinant le français à une autre langue romane ou non romane, il se révèle aussi un éloge de la langue française. Si la deuxième langue est elle aussi une langue romane, le dialogue des deux langues transmet en plus l'unité des langues romanes.

Sonet de Toamna Franceza

(traduction monolingue : en roumain)

Si-au jurat atunci ca niciodata
nu va mai fi iubire-asa profunda.
Si nimeni, într-atât, vreodata,
de separati ca ei în asta lume.

Frunze moarte... Un cânt asemenea
fiecaruia din noi... Muzica hranea
plânsul toamnei. Si Yves Montand
mai trist ca toamna, la amândoi ne cânta.

Un cânt pierdut în neguri de zari
ce despart pe cei ce se iubesc
straini de ei însisi, hoinari...

fara a se privi... Fara a suspina.
Si marea sterge pe nisip urma
amantilor despartiti... eu te iubeam !

Sonet de Toamna Franceza

(traduction bilingue : en français et roumain)

Si-au jurat atunci ca niciodata
nu va mai fi iubire-asa profunda.
Si nimeni - *incroyable!* - vreodata
mai separati ca ei în asta lume.

*Les feuilles mortes... C'est une chanson
qui nous ressemble... Muzica hranea
la tristesse d'automne. Si Yves Montand
mai trist ca toamna, celor doi le cânta.*

*Une chanson perdue dans le départ
qui vient de séparer ceux qui s'aimaient,
straini de ei însisi, hoinari...*

*Sans faire des bruits... Fara a se vedea.
Chipuri întristate pe nisipul marii
des amants désunis... moi qui t'aimais!*

Dans beaucoup de cas, il n'y a pas de relation entre le message interne et le message externe des textes plurilingues. Et cela explique pourquoi, d'un côté, le même texte acquiert un autre message externe, tout en gardant intacte la partie interne (contenu, texture, message₁) et pourquoi, de l'autre, il suffit d'une identité de forme externe pour que deux textes différant par la partie interne aient le même message₂.

Il suffit de changer les langues en dialogue du *Soneto da Próxima Vindima* par des langues appartenant à la

famille germanique pour qu'il nous parle de l'unité de ces langues (et non plus de celle des langues romanes) tout en restant un poème d'amour⁹².

Soneto da Próxima Vindima⁹³

*Eu te fac s'auzi în taina
mersul cârdului de cerbi.*

M. Eminescu

*Eu am avut o vie multu buna,
que j'ai perdue au milieu de l'hiver.
Eu sun un daman sainza randulina,
sin hogar, sin cariño, sin mujer.*

*Credo ancora all'amore, amici miei.
Jo puc anar amant aquesta lluna
que a ela aquela noite presenteei
pienu d'amore, orbu de passiune.*

E se em verdade eu venha ainda outra vez
colher as uvas tenras da vindima
que um dia junto ao lar dela se fez,

⁹² Il est vrai qu'il y a quand même des traces du message initial, qui nous parlait, lui-aussi, d'une unité linguistique. Il y en a aussi la contrainte: les langues appartiennent obligatoirement à la même famille. Toujours vrai le fait qu'il n'y a aucune référence dans le «Contenu» du texte à une certaine langue romane, ce qui aurait bloqué la traduction dans des langues d'une autre famille.

⁹³ Poème écrit en: roumain et aroumain (1^{er} vers et le motto), français (le 2^e vers), rhéto-roman (3^e vers), espagnol (les 4^e, 12^e et 13^e vers), italien (le 5^e vers), catalan (le 6^e vers), portugais (les 7^e, 9^e, 10^e, 11^e et 14 vers), corse (le 8^e vers), latin.

*retornará la tierna golongrina
y ella también vendrá y así talvez
tereí de novo o amor dessa menina.*

URBEM QUAM DICUNT ROMAM, MELIBOEE, PUTAVI,
STULTUS
EGO, HUIC NOSTRAE SIMILEM, QUO SAEPE SOLEMUS
PASTORES
OVIUM TENEROS DEPELLERE FETUS.

Thématiquement, *ARS Latina* et *Soneto da Próxima Vindima* s'éloignent l'un de l'autre (le premier poème est un art poétique, le deuxième un poème d'amour), mais ils transmettent tous les deux l'idée de l'unité des langues romanes.

Sonetul viei vecine

*Eu te fac s'auzi în taina
mersul cârdului de cerbi.*

M. Eminescu

Eu am avut o vie foarte buna,
si am pierdut-o miez de iarna.
Eu sunt un mâine fara rândunica,
fara de cuib, iubire si nevasta.

Dar cred si-acum în iubire, prieteni,
si înca sângerez pentru-asta luna
ce-n dar aprins-am noaptea fetei
plin de iubire, orb de pasiune.

Si când din nou voi apărea
sa culeg agurida din via
cu casa ei alaturea

întoarce-s-a plapânda rândunica
si-odat' cu ea a mea amica
gasi-voi iar a mea iubire.

URBEM QUAM DICUNT ROMAM, MELIBOEE, PUTAVI,
STULTUS
EGO, HUIC NOSTRAE SIMILEM, QUO SAEPE SOLEMUS
PASTORES
OVIUM TENEROS DEPELLERE FETUS.

2.1.4. Les couches du deuxième message

D'autre part, il faut remarquer la réalisation du deuxième message quelquefois sous la forme de couches superposées, plus faciles à saisir dans le cas des créations qui font partie d'un cycle.

Les poésies qui composent le volume de vers *As tetas da Loba* de Luciano Maia sont des textes plurilingues écrits en portugais et une autre langue romane. La première couche du deuxième message réfère à la parenté des deux langues et à la beauté de celle que le poète emploie à côté du portugais. Les poèmes *Soneto do Amor em Portugal*, *Soneto de Adeuses na Galicia*, *Soneto do Tempo na Catalunha*, *Soneto de Emoção na Sardenha*, *Soneto de Outono Francês* (et la liste peut continuer) sont des éloges au portugais, galicien, catalan, sarde, français et une illustration de l'unité linguistique romane. C'est justement cette idée de l'unité linguistique romane qui constitue la deuxième couche (la plus

générale) du message. Elle est présente dans toutes les poésies (celles que nous venons de citer ne sont que des cas particuliers de parenté : deux à deux) et le mieux illustrée dans les poésies écrites en plusieurs langues, telles que *ARS Latina* ou *Soneto da Proxima Vindima*.

2.1.5. Les défis des textes plurilingues

Les textes plurilingues lancent des défis aux lecteurs, aux traducteurs, aux historiens et théoriciens littéraires, aux éditeurs.

2.1.5.1. Défis aux lecteurs

En choisissant ce type d'écriture, les auteurs demandent aux lecteurs de faire preuve de compétences multilinguistiques. C'est, à première vue, un acte suicidaire au plan littéraire: où l'écrivain brésilien trouvera-t-il un lecteur capable à comprendre toutes les langues et les dialectes romans et le latin classique pour lire son volume de vers *As Tetras da Loba* ou au moins le poème qui en constitue l'art poétique : *ARS Latina* ? Et où, au-delà du bassin tyrrhénien les auteurs d'*Itaca! Itaca!* trouveront-ils des lecteurs et/ou spectateurs pour leur pièce de théâtre? Pour saisir tous les messages de ces oeuvres, le lecteur doit sortir de son habitude langagière et se forger une autre image sur les langues comme éléments du langage artistique.

2.1.5.2. Défis aux traducteurs

Les traducteurs sont confrontés au problème de la transmission du double message, aux couches significatives du message externe et à leur relation avec les langues d'expression du texte source et du texte cible.

Donner une traduction unilingue d'un texte plurilingue c'est le réduire à son message interne. D'autre part, l'exemple du volume des vers *As Tetas da Loba* dont fait partie *Soneto de Outono Francês* prouve que dans le cas des cycles de textes plurilingues, le deuxième message se construit sous forme de couches qui n'apparaissent pas toujours dans la traduction plurilingue. La première couche du message externe est liée à chaque poème pris à part et représente l'éloge d'une des langues romanes. La deuxième couche est plus générale et donnée par la conception du volume ; elle exprime l'unité des langues romanes. C'est cette couche qui est difficile à reconstruire dans la traduction du volume. Traduit en chinois et français, *Soneto de Outono Francês* restera un poème d'amour (message interne) et un éloge à la langue française (première couche du message externe). Tout comme, les versions bilingues remplaçant le portugais par le chinois des poèmes *Soneto de Espanha em Castela*, *Soneto de Emoção na Sardenha*, *Soneto da Fidelidade Romena* etc. seront des éloges à la langue espagnole, à la langue sarde et à la langue roumaine, respectivement. Mais toutes ces versions ensemble ne pourront plus exprimer l'idée de l'unité des langues romanes.

2.1.5.3. Défis aux historiens et théoriciens littéraires

Les historiens et théoriciens littéraires voient mises en cause les étiquettes «littérature nationale», «littérature régionale», «littérature majoritaire», «littérature minoritaire», etc. Prenons l'exemple du poème *ARS Latina* et des autres poèmes qui composent le volume *As*

Tetas da Loba. Si nous posons comme critère pour l'encadrement dans une littérature nationale la nationalité de l'auteur, leur appartenance à la littérature brésilienne ne se voit pas contredite par le caractère plurilingue de l'écriture. La situation aurait été la même si leur auteur – Luciano Maia – les avait écrit en collaboration avec ses frères Virgílio et Napoleão : ils seraient restés des textes brésiliens d'expression plurilingue. Tout ce qu'il faut faire est d'accepter l'idée qu'une littérature nationale n'est pas formée uniquement des œuvres unilingues (en langue minoritaire ou majoritaire), mais aussi des œuvres plurilingues (ayant un seul auteur ou plusieurs).

Le même critère n'est plus pertinent dans le cas de la pièce de théâtre *Itaca !Itaca*, écrite à trois mains par un Corse (J. Thiers), un Sarde (L. Sole) et un Sicilien (Fr. Scaldati). A quelle littérature appartiendrait cette œuvre ? A la littérature française ou à la littérature italienne en tant que littératures nationales ? Aux littératures corse, sarde ou sicilienne en tant que littératures minoritaires ? A toutes ces littératures à la fois ? (L'encadrement d'une seule et même œuvre dans plusieurs littératures nationales et minoritaires est-il légitime ?) Ne vaudrait-il mieux y voir l'expression d'une littérature transnationale, d'une littérature régionale défiant les barrières politiques et bâtie sur des affinités linguistiques et culturelles : une littérature tyrrhénienne ?

Mais quel encadrement proposer au poème franco-italo-hispano-anglais écrit en 1969 par Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti et Charles Tomlison ? Quelle étiquette pour une littérature dont pourrait faire partie ce poème ?

2.1.5.4. Défis aux éditeurs

Les exemples du domaine théâtral surtout – plus nombreux et plus accessibles au public grâce aux spectacles itinérants et aux festivals internationaux qui s’organisent dans différents pays –, mais aussi la réception des œuvres plurilingues appartenant aux autres genres littéraires ont prouvé que le public contemporain est plus ouvert à ce type de création qu’on ne le croyait. Face à cette réalité, les éditeurs doivent repenser la politique éditoriale et encourager la publication de ce nouveau type de littérature.

2.2. Marginalité et morphologie „aberrante” du texte

L’acception de la marginalité comme écart d’une norme, permet l’encadrement de certains textes unilingues dans une typologie des textes caractérisés par une morphologie particulière.

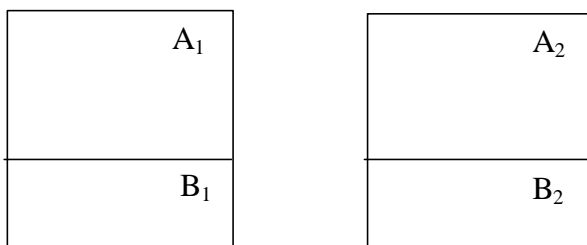
2.2.1. Les textes pluriels

Le premier cas est celui des textes pluriels, textes qui, à première vue, n’ont rien de particulier, mais dont l’étude approfondie découvre l’existence d’une disposition des vers permettant plusieurs lectures.

L’écriture plurielle ne se confond ni avec l’écriture à tiroirs – qui suppose un texte cadre dans lequel viennent s’insérer sur l’axe syntagmatique plusieurs textes, les mêmes pour tous les lecteurs, comme dans le *Décameron* de Boccaccio –, ni avec celle en abîme – qui suppose un texte à couches significatives superposées dont le nombre diffère d’un lecteur à l’autre, comme dans *Les Faux Monnayeurs* de Gide –, bien qu’elle garde des traits communs avec l’une et l’autre. Tous comme les deux

autres types d'écriture, l'écriture plurielle est ouverte à plusieurs lectures et interprétations et ce grâce à l'indépendance relative de ses parties composantes qui *se collent*⁹⁴ l'une à l'autre.

Un exemple d'écriture plurielle est le roman *Patul lui Procust* de Camil Petrescu dont la disposition graphique des pages rappelle les textes scientifiques avec des hauts de page contenant le texte proprement dit et des bas de page avec des commentaires sur celui-ci. A la seule différence que dans les bas de page de ce roman le lecteur trouvera un autre roman (avec intrigue, dialogue, etc.) avec les mêmes personnages qui, de temps en temps, racontent, de leur point de vue, un épisode de l'action⁹⁵ qui se déroule en haut de page. Graphiquement, les pages de ce roman se présentent comme suit:



Type 1 d'écriture plurielle:

Patul lui Procust.

⁹⁴ Ni enlacement (comme dans l'écriture à tiroirs), ni superposition (comme dans l'écriture en abîme).

⁹⁵ Raison pour laquelle ce roman est aussi un roman polyphonique. Pourtant, ces deux étiquettes liées à la structure d'un texte (écriture polyphonique et écriture plurielle) ne désignent pas pour nous la même chose: l'une fait référence au nombre ses voix narratives, l'autre à sa disposition graphique proprement-dite. Ce qui nous permet de dire qu'un texte polyphonique n'est pas obligatoirement pluriel.

Le lecteur a le choix entre le parcours indépendant des deux parties (lecture A₁, A₂, A₃, etc., suivie de B₁, B₂, B₃, etc. ou vice-versa), le parcours simultané (A₁B₁, A₂ B₂, A₃ B₃) ou le parcours d'une seule partie (de règle, la partie A). L'œuvre de l'écrivain roumain s'avère de ce point de vue non pas *un roman*, mais *plusieurs romans*.

Situation similaire, mais pas identique, dans les poèmes *Sem-tempo* et *Canção-Arvore* de l'écrivain brésilien Luciano Maia qui se présentent sous la/ les forme(s) :

A	
1	B
	2
3	
	4
5	
	6

(a)

A	B
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5

(b)

Type 2 d'écriture plurielle:

(a) *Sem-tempo*, (b) *Canção-Arvore*

Une écriture se prêtant à une lecture à la fois unitaire (simultanée) et partielle (componentielle) soulève des contraintes linguistiques au lieu de jonction des deux parties, l'élément relatif⁹⁶ devant assurer les deux types de lectures. Ces contraintes ne sont pas les mêmes dans les deux types d'écriture plurielle. Dans le type 1 d'écriture, elles sont pratiquement absentes, la lecture de la partie B pouvant commencer sinon à tout moment (de

⁹⁶ Dans un sens plus large du terme que l'emploi grammatical.

l'action) de la partie A, en tout cas après une pause grammaticale de type fin de phrase. Ce qui n'est pas le cas des écritures de type 2a et 2b.

Voilà d'abord les poèmes :

Sem-tempo

Sans-temps

[Traduction: F.-M. Durazzo]

1a	<i>O rio Jaguaribe</i>	Le Jaguaribe
2b	<i>não tem tempo</i>	n'a pas de temps
3a	<i>contado pela chuva</i>	raconté par la pluie
4b	<i>ou pelo sol,</i>	ou le soleil,
5a	<i>encarcerado em dias</i>	emprisonné par les
		jours
6b	<i>ou milênios,</i>	ou les millénaires,
7a	<i>medido em sertão-mar</i>	mesuré en mer-
		intérieure
8b	<i>ou terra-áqua.</i>	ou terre-aqué.
9a	<i>Pesado em água-espuma</i>	Pesé en eau-écume
10b	<i>ou dura pedra,</i>	ou dure pierre
11a	<i>o rio Jaguaribe</i>	le Jaguaribe
12b	<i>não tem tempo.</i>	n'a pas de temps.
13a	<i>No altar da colina</i>	Sur l'autel de la
		colline
14b	<i>há um presságio</i>	il y a un présage
15a	<i>de sacrifício (antiga</i>	de sacrifice (antique
16b	<i>liturgia).</i>	liturgie).
17a	<i>No sem termo do rosto</i>	Dans le sans-terme
		du visage
18b	<i>da paisagem,</i>	il se fraie un passage
19a	<i>na abafada brisa</i>	dans la brise étouffée
20b	<i>(sol a vértice)</i>	(soleil de plomb)

21a	<i>há um aroma de fogo</i>	il y a une odeur de feu
22b	<i>que circunda</i>	qui cerne
23a	<i>de mau agouro as aves</i>	de mauvais augure
		les oiseaux
24b	<i>de rapina.</i>	de proie.

<i>Canção</i>	<i>Arvore</i> ⁹⁷	<i>Chanson</i>	<i>Arbre</i>
[Traduction : D.-M. Dumitriu]			
(1a)	(1b)		
<i>a árvore</i>	<i>que eu plantei</i>	l'arbre	que j'ai planté
(2a)	(2b)		
<i>cresceu</i>	<i>junto a uma varanda</i>	a poussé	près d'un balcon
(3a)	(3b)		
<i>branca</i>	<i>visitada de sol</i>	blanc	visité par le soleil
(4a)	(4b)		
<i>a árvore</i>	<i>que eu plantei</i>	l'arbre	que j'ai planté
(5a)	(5b)		
<i>cresceu</i>	<i>na horta do coração</i>	a poussé	dans le jardin du cœur
(6a)	(6b)		
<i>sombreada</i>	<i>na cor da tarde</i>	assombri	par le coucher du soleil
(7a)	(7b)		
<i>a árvore</i>	<i>que eu plantei</i>	l'arbre	que j'ai planté
(8a)	(8b)		
<i>cresceu</i>	<i>na rósea manhã</i>	a poussé	dans la rosée du matin

⁹⁷ A remarquer la présence de la césure même dans le titre, chaque lecture du poème pouvant ainsi en porter un autre: *Canção* (lecture 1a, 2a, 3a etc.), *Arvore* (lecture 1b, 2b, 3b, etc.), *Canção Arvore* (lecture 1ab, 2ab, 3ab, etc.). La lecture successive (1a, 2a, 3a,... 14a, 1b, 2b, 3b, ... 14b) portera toujours le nom *Canção*, mais ce qui est très intéressant est que la deuxième partie du titre de la lecture simultanée peut très bien s'insérer entre le vers 14a et le vers 1b : ...*a arvore/ repartiu/ frutos/ captados/ do amor/ Arvore/ que eu plantei/ junto a uma varanda* ...

(9a)	(9b)		
<i>e frutificou</i>	<i>no azul do peito</i>	et a fleuri	dans le ciel de mon âme
(10a)	(10b)		
<i>a árvore</i>	<i>que eu plantei</i>	l'arbre	que j'ai planté
(11a)	(11b)		
<i>repartiu</i>	<i>os mágicos</i>	a donné les	merveilleux
(12a)	(12b)		
<i>frutos</i>	<i>fonemas</i>	fruits	phonèmes
(13a)	(13b)		
<i>captados</i>	<i>da energia</i>	captés	de l'énergie
(14a)	(14b)		
<i>do amor</i>	<i>do amor.</i>	de l'amour	de l'amour.

Comme on le voit bien, l'élément placé à la jonction des deux parties assure le lien dans une phrase P1 de la partie (a) et de la partie (b) de chaque vers, mais aussi le lien dans une phrase P2 des éléments de la même partie ((a) ou (b)) des vers successifs. Ces éléments sont de diverses natures :

- conjonctions

<i>O rio Jaguaribe</i>	Le Jaguaribe
<i>não tem tempo</i>	n'a pas de temps
<i>contado pela chuva</i>	raconté par la pluie
<i>ou pelo sol,</i>	ou le soleil,
<i>encarcerado em dias</i>	emprisonné par les jours
<i>ou milênios,</i>	ou les millénaires,
<i>medido em sertão-mar</i>	mesuré en mer-intérieure
<i>ou terra-água.</i>	ou terre-aqué.

P1: ...*contado pela chuva **ou** pelo sol, encarcerado em dias **ou** milênios, medido em sertão-mar **ou** terra-água.*

(raconté par la pluie ou par le soleil, emprisonné par les jours ou par les millénaires, mesuré en mer-intérieure ou en terre-aqué.)

P2:*não tem tempo [...]* **ou** *pelo sol, [...]* **ou** *milênios, [...]* **ou** *terra-áqua.*

(...n'a pas de temps [...] ni pour le soleil, ni pour les millénaires, ni pour la terre-aqué)

Quelquefois la simple présence de la conjonction ne suffit pas ; elle doit s'accompagner d'une omission de la préposition, comme dans le cas des 6^e et 8^e vers (susmentionnés). La préposition sous entendue dans ces vers lors de la lecture simultanée (*em*) ne coïncide pas avec la préposition sous entendues dans les mêmes vers lors de la lecture de la partie B du poème (*por*).

- pronoms relatifs

Le pronom relatif avec lequel commence la partie (b) du premier vers réalise des liens entre

- la partie (b) du titre et 1b : *Árvore/ que eu plantei* (arbre que j'ai planté)
- les parties (a) et (b) du premier vers : *a árvore que eu plantei* (l'arbre que j'ai planté)
- la partie (a) du 14^e vers et la partie (b) du premier vers : *do amor/ que eu plantei* (de l'amour que j'ai planté)
- la partie (a) du 12^e vers et la partie (b) du premier vers : *frutos/ captados/ do amor /que eu plantei* (fruits/ captés/ de l'amour que j'ai plantés)

- prépositions

<i>frutos</i>	<i>fonemas</i>	fruits	phonèmes
<i>captados</i>	<i>da energia</i>	captés	de l'énergie

do amor do amor. de l'amour de l'amour.

P1 : ...

captados da energia do amor do amor.

(...captés de l'énergie de l'amour de l'amour.)

P2a :

frutos [...] captados [...] do amor.

(fruits [...] captés [...] de l'amour)

P2b :

Fonemas [...] da energia [...] do amor

(phonèmes [...] de l'énergie [...] de l'amour.)

- continuum des marques grammaticales (accord) etc.

a árvore que eu plantei l'arbre que j'ai planté
cresceu junto a uma varanda a poussé près d'un balcon
branca visitada de sol blanc visité par le soleil

L'adjectif *branca* s'accorde avec *uma varanda*, dans le parcours simultané des parties (a) et (b) des vers, et avec *a árvore* dans le parcours indépendant de la partie (a).

P1: ...*cresceu junto a uma varanda* *branca visitada de sol*
(a poussé près d'un balcon blanc ensoleillé)

P2 :

a árvore [...] cresceu [...] branca

(l'arbre [...] a poussé [...] blanc)

2.2.2. Les textes-jeux

Parmi les textes qui s'écartent des normes habituelles de l'écriture poétique, il y a ce que nous appelons textes-jeux, que nous allons illustrer par trois exemples.

1. *Boule de neige (fondante)* – Georges Perec

Le poème de Georges Perec comprend 21 vers composés d'un seul mot, mais dont le nombre des lettres correspond au nombre du vers : une lettre pour 1^{er} premier vers, deux lettres pour le deuxième et ainsi de suite jusqu'au treizième vers qui marque le rebours du mouvement : onze, dix, neuf etc. Par ce jeu de croissance et décroissance, le poème suggère la formation et la disparition graduelles du boule de neige.

Nous reproduisons dans ce qui suit la partie croissante du poème :

Boule de neige (fondante)

J
Ai
Cru
Voir
Parmi
Toutes
Beautés
Insignes
Rosemonde
Resplendir
Flamboyante
Pantelante ...

2. *Ramo-Remo-Rima-Roma-Rumo* – Luciano Maia

Le « jeu » des poèmes suivants n'est pas au niveau des vers, mais des titres. C'est justement ce jeu vocalique qui confère à ces poèmes le caractère d'un cycle : à cela contribue aussi le parallélisme relatif des vers⁹⁸.

⁹⁸ Remarquable au moins au niveau du premier vers.

Ramo

De silvestre flor,
com verdesperança.
Quando o sonhador
vaga em sonho, alcança
no tempo que for,
seu jardim-da-infância.

Remo

De antiga canoa
em desuso, à margem
de um tempo que voa
no vão da paisagem,
esperando à toa
da água a viagem.

Rima

De palavra em fogo
de cujo calor
se refaz o jogo
da vida e do amor,
sem medo, sem rogo, seja
como for.

Roma

De império e cidade
de antigo mistério.
Frente à eternidade,

que é do seu império?
Ontem, majestade,
hoje, cemitério.

Rumo

De un outro caminho
que procura o novo.
Nele me adivinho
declaro e promovo
certeza que é vinho
nos lábios do povo.

3. *Cartilha* – Virgílio Maia

Les poèmes qui composent la *Cartilha* de Virgílio Maia sont des *Correspondances* modernes : *lettre* (de l'alphabet hébreu) – *texte* – *image*. « Car cette plaquette n'est pas faite seulement pour être lue [...] je commence par contempler les formes stylisées des lettres hébraïques dessinées, ou plutôt forgées, martelées à la manière des marques du bétail dans le Sertão : la croisée de l'Alef, le refuge du Bet, le pas élancé des trois chameau du Guimel. De la lettre je passe au sixain et j'essaie de saisir quelque chose de son sens ésotérique [...] Je suis les méandres qui se succèdent d'une lettre à l'autre, je tente de déchiffrer – c'est bien le mot – en mettant chaque lettre en relation avec sa valeur numérique, que me rappellent les premiers mots du poème correspondant, je lis et relis le poème, puis ma rêverie s'arrête sur les formes stylisées, parfois énigmatiques à leur tour, que Côca offre à notre contemplation sur les pages de gauche.

On peut ainsi aller de lettre en lettre, de sixain en sixain, de lettre en dessin ou de dessin en sixain, indéfiniment. »⁹⁹

Par exemple, la première lettre de l'alphabet (Alef) est liée à la chiffre *un* (*um boi primordial*) et à l'idée de la naissance du monde (*e a construção do mundo se fazia*) suggérée par l'image représentant un serpent dévorant une pomme.

Alef



Um boi primordial na antiga Pérsia
contava os mansos passos na almanjarra
e a construção do mundo se fazia
por seus fendidos cascos que marchavam
no admirável redondel de fogo
antes da imagem de Ápis revelada.

Bet



Duas casas pensadas, não erguidas,
brilhando em primorosa caiação,
àa tendas de Jacó sendo parelhas,
em sementes sem fim se tornarão,
na exata simetria da existência,
o princípio do sim opondo ao não.

⁹⁹ Nathan Wachtel, *Préface de Cartilha*, Ateliê Editorial, Brasil, 2002.

Guimel

?

Três camelos blateram no horiyonte
das areias de sempre repetidas:
singram, sangram, simulam caravana,
ostentando ofuscante pedraria,
ou ruminam, soberbos, sob as sombras
das três tribos judaicas de Medina.

Chapitre 3.

La traduction des textes de la marginalité

3.1. La traduction des textes plurilingues

Nous présentons d'abord les problèmes de traduction posés par les textes plurilingues.

3.1.1. Traduction monolingue /vs/ traduction plurilingue

Les options qui s'ouvrent au traducteur devant un texte plurilingue sont au nombre de deux: la traduction monolingue (dans l'une des langues employées par l'auteur ou dans une autre langue) et la traduction plurilingue. La première réduit le texte à son message interne, la deuxième permet en même temps la transmission du message externe. Une bonne traduction plurilingue suppose d'abord un bon choix des langues cibles et ce en fonction du texte de départ, des intentions de l'auteur, du (des) lecteur(s), de la forme du texte etc. Tout comme la traduction monolingue, la traduction plurilingue est un jeu de contraintes et de libertés. Mieux dire, elle ajoute au nombre habituel de contraintes celles liées au choix des langues.

Pour faire vivre aux héros d'*Itaca! Itaca!* une Odyssée linguistique comme dans le texte de départ, le traducteur devra se soumettre aux contraintes de la traduction plurilingue. Il aura besoin de quatre variétés linguistiques, l'une d'entre elles pouvant être considérée comme la source des autres ou la variante plus élaborée. Il peut jouer sur les dialectes d'une langue et la langue standard. Et comme «l'histoire d'Ulysse est la nôtre: toujours un peu plus...» –

nous avertissent les auteurs – il pourra prendre la liberté, tout en étant fidèle au message du texte et à la manière dont il se propage, de donner une traduction plurilingue en trois langues romanes (par exemple : le français, l’italien et l’espagnol), plus le latin et plus une autre langue inventée à partir de bribes romanes. Et la tentative peut aller même plus loin, avec des langues germaniques ou slaves: ce qui compte c’est le résultat¹⁰⁰.

En quelles langues (puisque nous avons convenu de donner un texte plurilingue afin de garder le deuxième message) pouvons-nous traduire un poème comme *Soneto de Outono Francês*, écrit en portugais et français, et qu’est-ce que „traduire” veut dire dans ce cas?

Avant de répondre à ces questions, convenons que le message externe est l’éloge de la langue française, une langue belle et mélodieuse comme la chanson interprétée par Yves Montand. Il va de soi qu’une traduction bilingue devra garder les parties en français du poème, d’autant plus que la plupart reproduisent les vers de cette chanson. La traduction se réduit donc à la transposition dans une autre langue des fragments en portugais. Mais dans laquelle? Théoriquement, dans toute langue excepté le français (en raison de la perte du caractère plurilingue de l’écriture). Ce sonnet pourrait avoir des versions français-italien, français-espagnol, français-roumain, aussi bien que des versions français-anglais, français-russe, français-chinois¹⁰¹ etc.

¹⁰⁰ Ce qui imposerait une naturalisation des personnages (cf. la théorie de l’ethnotraduction; v. aussi M. Lederer, *La traduction aujourd’hui*, § 1.1.5).

¹⁰¹ Une partie de la première couche du deuxième message (celle visant la parenté des langues) se perd pourtant lors de la traduction

Le problème est que ce sonnet fait partie d'un volume de poèmes où l'auteur a voulu exprimer par recours à l'écriture plurilingue, non seulement la beauté des langues romanes, mais aussi leur unité en diversité. Cela étant, si l'on traduit tout le volume ou seulement une partie¹⁰², alors l'autre langue d'expression ne peut être que romane et, en plus, la même employée pour la traduction des parties en portugais des autres poèmes du volume *As Tetras da Loba*. Si, par contre, on ne traduit que ce poème, le message externe pourrait être réduit à l'éloge de la langue française et la deuxième langue peut être non romane.

3.1.2. Traduction des couches du deuxième message

On peut même imaginer une version plurilingue de tout le volume dans laquelle les vers écrits en portugais dans le texte de départ seront traduits en chinois ou en anglais. Le message interne et, partiellement, la première couche du message externe seront gardés. Ce qui ne pourra pas être transmis dans ces versions sera le message visant l'unité des langues romanes (deuxième couche du message externe). Traduit en chinois et français, *Soneto de Outono Francês* restera un poème d'amour (message interne) et un éloge à la langue française (première couche du message externe). Tout comme, les versions bilingues remplaçant le portugais

combinant deux langues appartenant à des familles différentes ; l'autre partie de la même couche (la beauté d'une certaine langue romane) se maintient.

¹⁰² *Poemele Latinitatii* représente une partie seulement du volume *As Tetras da Loba*.

par le chinois des poèmes *Soneto de Espanha em Castela*, *Soneto de Emoção na Sardenha*, *Soneto da Fidelidade Romena* etc. seront des éloges à la langue espagnole, à la langue sarde et à la langue roumaine, respectivement. Mais toutes ces versions ensemble ne pourront plus exprimer l'idée de l'unité des langues romanes.

Dans cette situation, le traducteur a, au moins, deux choix : renoncer à le transmettre, réduisant ainsi le cycle au message interne de chaque poème et à la première couche du message externe ou – tout au contraire – ne pas se résigner devant un tel obstacle et innover en déviant le message le plus général du cycle.

Cette innovation serait à plusieurs étapes :

- (1) considération de la deuxième couche du message comme particularisation d'un message plus général ; ce qui serait dans notre cas *l'unité des langues qui composent une famille linguistique* ;
- (2) nouvelle particularisation de ce message, comparable avec la particularisation du message-source ; par exemple : l'unité des langues germaniques ;
- (3) choix des langues en conformité avec cette nouvelle particularisation du message : des langues appartenant à la famille des langues germaniques ;
- (4) changement du titre (quelquefois)

Les choses ne sont pas si simples. Car il faut que le contenu du texte permette cette déviation du message. Il y a des références culturelles et intertextuelles (allant du nom d'un genre littéraire – *ninna nanna* – jusqu'à des vers entiers) suggérant une certaine culture et une

certaine langue qui lui est associée. Ce problème n'est pas sans issue; il suffirait de remplacer *ninna nanna* par le nom que cette chanson a en allemand et les vers la dernière strophe par des vers allemands aussi connus que les vers corses et exprimant le même sentiment. Mais pas toutes les références offrent cette possibilité ; surtout quand elles sont d'ordre géographique comme dans le poème *Cea mai!* :

Cea mai!

*Era racoare la Ploiesti
vara senina româneasca.
Batia o vento em Timor-Leste,
y en Bariloche era nevasca.
Agosto quente de Lisboa,
le vent souffla: les Elisées...
No Rio Negro uma canoa,
en Barcelona tot és bé.*

*Sol escalante em Moçambique,
un vento tépido em Natal.
Un québécois fait une musique,
În Cluj se urca pe un deal.*

*A Roma-amor, cà' di Trastevere
em Fortaleza, um barco a vela.
Più di qualcuno possa credere
la voix latine est la plus belle.*

QUIS DESIDERIO SIT PUDOR
AUT MODUS TAM CARI CAPITIS?

3.1.3. Traduction des reprises-liants

Conscients de l'effort (poly)linguistique qu'ils demandent à leurs lecteurs et soucieux de la compréhension non seulement du message du texte, mais aussi du texte en lui-même, les auteurs des textes plurilingues recourent parfois à des artifices. Ces artifices apparaissent lors du passage d'une langue à l'autre et ont en même temps un rôle de liant assurant la cohésion du texte.

L'un de ces artifices est la reprise au début du fragment en langue B de l'idée exprimée en langue A, soit par transposition terme à terme d'une phrase, soit par reformulation de l'idée (ex: résumé de tout un paragraphe), soit par une question-affirmation simulant la vérification de la compréhension du fragment antérieur. Soit même (dans le cas d'une pièce de théâtre) par le passage de la communication verbale à la communication paraverbale :

«**ULYSSE:** Într-o zi... iti amintesti?... am venit înspaimântat, cu ochii înrositi de o febra ce ma patrusese pâna la oase si îmi dadea friguri. Vazusem ceva, tata... Avusesem o viziune... Îmi amintesc ca priveam marea, ca în fiecare seara, si ca pe neasteptate mi s-a parut ca aud un fel de fosnet, ceva usor-usor se apropia ca o adiere si rasuna ca o muzica îndepartata... Întorc capul si o zaresc... O viziune de paradis, tata... Ma întâmpina, surâzând... Pata trandafirie într-o aureola alba. Am încercat s-o privesc mai atent, dar nu reuseam s-o vad prea clar... Mi se parea plina de lumina ca sfîntii dintr-o procesiune... Am ramas asa, nemiscati, nu stiu cât

timp... Apoi a disparut, topindu-se în adierea usoara... Am început sa fug ca nebunul... si am ajuns în vie. Alergam spre tine si mi se parea ca ma îndepartez... Simteam nu ca veneam spre locul în care te aflai tu, ca altadata, ci ca fugeam de ea ca de un jar nestins... Când am ajuns eram înfricosat. Îmi tremura vocea si nu reuseam sa scot nici un sunet... Tu nici nu te-ai uitat la mine. Ti-ai fixat privirea pe o bucata de trestie pe care o taiai cu cutitul... Îmi amintesc ca ai rupt din ea cu cutitul o bucata de lemn verde si ascutita... Si ai vrut sa mi-o dai mie, acea bucata de trestie...

LAERTE: (*oferindu-i un fluier din trestie*) Tot nu înțeleg cine esti, dar în casa mea, strainii sunt stapâni... Ia-l!... Daca îți place, poti chiar sa cânti la el.

ULYSSE: Sunt exact cuvintele pe care le-ai rostit si atunci. „Ia-l, fiul meu... Daca îți place, poti sa cânti la el.“

LAERTE: Se cheama Penelopa...

ULYSSE: Chiar asa mi-ai zis, tata..., „Se cheama Penelopa“.

LAERTE: Penelopa? Ce cuvânt delicat si proaspat pentru acest trup al meu, bolnav ca florile uscate de durere. Vorbeste! Îmi place sa-ti aud vocea.

ULYSSE: Am luat fluierul, înca buimacit si fara sa scot o vorba... M-ai privit adânc în ochi si mi-ai zis,... mi-ai zis: „Se cheama Penelopa“. Asta mi-ai zis.

LAERTE: Se cheama Penelopa. Am zarit-o de câteva ori.»

Ces reprises-liants, si nécessaires dans le texte plurilingue (y compris dans la traduction plurilingue) ne

dérangent pas dans la traduction monolingue d'une pièce de théâtre. Mais la situation est tout autre dans le cas d'un fragment lyrique. La traduction monolingue du poème *Eu Mi-aduc Aminte* (écrit en portugais, roumain et latin) semble compromise à cause de ces reprises, n'importe la langue cible:

Em *Cismigiu* – *jardins de Bucarest* –
as vozes femininas nas veredas
que de perfume azul o vento veste.
De *Cismigiu* pelas veredas
Formosas árvores copadas
– *codrul strabun*
al românilor –
entoam cânticos.

Calendae ... Colinde
Chorus ... Hora...
Cântecul Trecutului,
Columna Timpului
Contemplando as formas límpidas
do legado dácio-romano.
Em *Cismigiu* me lembro do Colégio,
ascultând pe copilele frumoase
com seus cantos latinos da *Romênia*.

AUT PRODESSE VOLUNT
AUT DELECTARA POETAE.

La traduction plurilingue combinant le roumain, le latin (le poème est un éloge à la Roumanie et à sa

latinité) et une autre langue – même non romane – se montre la seule possible.

Une situation pareille, mais avec une autre solution, dans le poème *Soneto da Fidelidade Romena*, où les reprises-liants de la deuxième strophe permettent quand même la traduction monolingue par un jeu subtil non pas des correspondances, mais des équivalences¹⁰³ (cognitives: *chão* ‘sol’ – *pamânt* ‘terre’; affectives et ethno-culturelles: *a densa mata, pouca fresta* ‘bois dense, petite ouverture’ – *codrul-frate, codrul des* ‘bois-frère’ – syntagme des chants populaires roumains – ‘bois dense’)

Pamântul românesc: cuvântu-acesta
é o chão da pátria, *vatra milenara*.
Padure, a densa mata, pouca fresta,
para o refúgio à *invazia barbara*.

Pamântul românesc: cuvântu-acest
este pamântul patriei, *vatra milenara*.
Padurea, codrul-frate, codrul des
aparator de *invazia barbara*.

3.1.4. « Licences » traductologiques dans *Poemele Latinitatii* [Les Poèmes de la Latinité]

Qu’on le veuille ou non, qu’on l’accepte ou non, toute traduction suppose l’existence de certaines licences, des „libertés” pour lesquelles les traducteurs sont souvent

¹⁰³ V. Marianne Lederer, *La traduction aujourd’hui*, Ed. Hachette, 1994, p.50-57.

critiqués, accusés de „traîtrise” et rarement loués. Nous allons nous occuper seulement de celles qui sont dues à la nature plurilingue de l’écriture, avec particularisation sur le volume de vers sus-mentionné. A la base de ces licences se trouvent, d’un côté les blocages de traduction, de l’autre, la conception d’ensemble du volume.

Dans un autre article consacré aux problèmes de la traduction des textes plurilingues¹⁰⁴, nous avons présenté plusieurs cas de blocage de la traduction: (a) blocage de la traduction monolingue, alors que les mêmes textes acceptent la traduction plurilingue, (b) blocage de la traduction plurilingue, alors que la traduction monolingue est possible, (c) blocage aussi bien de la traduction monolingue que de celle plurilingue.

Ce n’est pas des licences nées comme réponses à ces blocages que nous voulons parler maintenant, mais de celles que nous nous sommes permises dans la structuration du volume *Poemele Latinitatii* pour transmettre les couches stratifiées du message externe des textes de Luciano Maia et en assurer en même temps la réception.

Dans *As Tetas da Loba*, dont nous avons sélectionné et traduit les poèmes qui composent le volume *Poemele Latinitatii*, Luciano Maia se propose de refaire l’unité linguistique et culturelle perdue, non pas par un retour à ce qui a été, mais – comme l’avoue l’auteur dans le poème programme *ARS Latina* – *en faisant une parfaite liaison* entre les mots des peuples nourris au sein de la Louve¹⁰⁵.

¹⁰⁴ *Le Traducteur face aux textes plurilingues* (2004).

¹⁰⁵ La traduction du titre du volume *As Tetas da Loba*, publié en 2002 par les Editions Bagaço (Brazilia) est *Les Tétons de la Louve*.

Le but déclaré d'une telle démarche est :

*Pour que dans une ode apparaisse en lumière
La parfaite valeur de nos langues*

dans une unité par diversité rappelant en même temps l'origine latine. Pour atteindre son but, Luciano Maia nous propose des poèmes plurilingues, où il fait rimer des mots portugais avec des mots roumains, français, italiens, espagnols et d'autres langues romanes, certaines pas trop accessibles au lecteur habituel.

Le traducteur se voit ainsi devant une dilemme, ne sachant pas si donner à son tour, une traduction plurilingue ou une traduction monolingue. La première alternative serait en concordance avec l'idée majeure du volume, mais mettrait sous le signe du doute la réception du message interne de chaque poème au cas où le lecteur n'aurait pas la compétence de toutes les langues utilisées par l'auteur. La deuxième alternative ne reproduirait que partiellement le message des poèmes (ignorant le message transmis par l'auteur justement par l'exploitation des valeurs suggestives de certaines langues toujours différentes pour chaque poème). C'est pourquoi nous avons décidé d'offrir au lecteur roumain les deux traductions, afin de lui laisser le plaisir de découvrir de nouvelles valeurs du texte.

Le volume est structuré en deux parties: la première reproduit le texte original et en offre une version plurilingue de traduction; la deuxième partie comprend la traduction monolingue accompagnée, le plus souvent, de notes explicatives. C'est une concession que nous faisons à la compréhension des textes! Il faut pourtant

reconnaître que cette structuration n'est pas scrupuleusement respectée, puisque pas tous les textes permettent les deux types de traduction. Les poèmes composés en portugais et roumain (*Soneto da Fidelidade Romena*, *Soneto de Romanidade da Moldávia*) bénéficient seulement de la traduction monolingue, que nous avons placée dans la première partie du volume (!) considérant que leur rôle dans l'intention de l'auteur est de souligner la beauté du roumain dans le cadre des langues romanes. D'autres poèmes ont inséré un vers ou le titre même (*La Campana di San Giusto*, *En Trobar Leu*) avec une référence culturelle particulière, à chercher dans une autre langue. Fidèle au principe de la diversité linguistique d'expression employé par l'auteur pour illustrer la beauté et l'unité des langues romanes, nous avons maintenu dans la première partie du volume des poèmes écrits entièrement en espagnol ou portugais, dont nous avons donné une seule traduction, dans la deuxième partie du volume.

La fascination pour le texte plurilingue comme expression la plus adéquate de l'unité linguistique romane va parfois jusqu'à la rédaction de traductions soit-disant plurilingues de certains textes écrits intégralement en portugais. L'illusion de plurilinguisme est créée par le maintien dans la traduction roumaine de certains termes, des toponymes en général, sous la forme portugaise.

3.1.5. Comparaison entre les traductions mono et bilingue du poème *Soneto de Outono Francês*

La comparaison entre les versions mono- et plurilingue d'un seul et même texte (*Soneto de Outono Francês*, par exemple) révèle des divergences.

Pour garder une rime dans la traduction monolingue entre les vers 10 et 12 (fr. *départ*/ ptg. *devagar* – texte de base, fr. *départ*/ roum. *hoinari* – traduction bilingue), nous avons fait rimer dans la traduction monolingue le nom *zari* ('horizons') et l'adjectif *hoinari* ('errants'). L'inconvénient était que ce nom était monosyllabique et son simple emploi, sans déterminant, sans rien, réduisait de 3 syllabes le vers. Nous avons résolu cette situation en employant non pas *zari*, mais *neguri de zari*, où le substantif *neguri* est en accord avec l'atmosphère triste du départ et de l'automne. C'est toujours pour des raisons de rime que la subordonnée complétive du 6^e vers de la traduction bilingue et de la version originale a été réduite à un complément du nom. Si dans le cas précédent la rime se réalisait (dans le texte de départ et dans la traduction bilingue) entre des mots appartenant à des langues différentes, dans le cas de la deuxième strophe elle se réalise entre des mots appartenant à la même langue: les vers 6/8 – ptg. *augmentava/ cantava* (texte de départ) et, respectivement, *hranea* ('nourrissait')/ *cânta* ('chantait') (traduction mono et bilingue). Les derniers mots des vers 5 et 7 (*chanson* et *Montand*) ne riment pas proprement dit, mais ont en commun la nasalisation de la voyelle finale. Cette relation ne peut être gardée dans la

traduction monolingue entre le mot roumain *cânt* (correspondant à *chanson*) et le nom du chanteur français. Dans ces circonstances nous avons opté pour une rime à trois *asemenea* ('pareille à')/ *hranea/ cânta* (vers 5/6/8) avec ré-expression des vers 5 et 6.

Le nom de la mélodie chantée par Yves Montand a été consacré en roumain sous la forme non articulée et fonctionne comme un énoncé lié¹⁰⁶. L'ajout de l'article défini (comme dans le texte de départ et comme dans la traduction bilingue) entraînerait le défigement et cet agencement de mots ne désignerait plus en roumain la chanson d'Yves Montand.

3.2. La traduction des textes pluriels

Contrairement à l'affirmation de Paul Valéry qu'«un poème est fait pour être dit», les textes pluriels sont faits *surtout* pour *être vus*, ce qui mine la prévalence du son et fait surgir des contraintes supplémentaires lors de la traduction. Conscient du fait que «... la traduction, tout comme la création poétique, demeure une expérience des limites du langage» (Fusina 2003: 303) et qu'«il suffit d'un seul [mot], pour tuer le plus beau poème» (Reverdy, apud Filippi 2003: 264) le traducteur des textes pluriels se voit confronté non seulement à «l'immense réseau de fausses routes très praticables» que «le langage tient prêts pour tout le monde» dans la vision wittgensteinienne, mais aussi à des problèmes de conformité graphique. Ce qui le mène à la tentative de réaliser un texte-cible pluriel lui-aussi. Ce souci de conformité (pas toujours réalisable) n'est pas pour l'amour de l'art et là où il peut agir, il se

¹⁰⁶ L'énoncé lié est un type spécial de figement. (V. I. Fonagy)

traduit par le même type d'écriture plurielle dans le texte de départ et le texte cible. Ce qui le légitime est l'idée de garder le lien établi par l'auteur entre son non dit (ses intentions cachées jusqu'auxquelles un bon traducteur doit descendre dans l'opération de dé-verbalisation) et la forme.

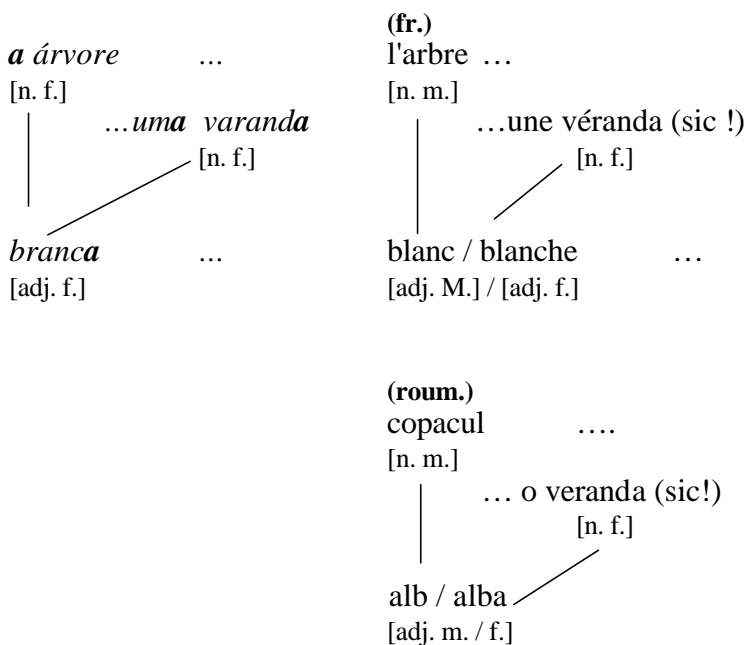
Il va de soi qu'un tel texte cible subira les contraintes habituelles de la traduction et les contraintes de l'écriture plurielle¹⁰⁷. Nous ne voulons insister ni sur les unes ni sur les autres ; nous voulons avancer seulement quelques idées à ce propos:

- (a) les contraintes des deux opérations (traduction et écriture plurielle) vont de pair sans priorité temporelle dans la résolution des unes par rapport aux autres, ni hiérarchie.

La traduction du nom *varanda* du poème brésilien *Canção-Arvore*¹⁰⁸ par (fr.) *véranda* et (roum.) *veranda* doit être reconsidérée dans le cas d'une traduction plurielle, qui impose, tout comme dans le texte portugais, l'accord de l'adjectif du 3^e vers avec le premier nom du 1^{er} vers, en plan vertical (lecture A) et avec le dernier nom du 2^e vers, en plan horizontal (lecture AB):

¹⁰⁷ V. une discussion détaillée des problèmes de traduction posés par les poèmes *Sem-tempo* et *Canção-Arvore* dans D.-M. Dumitriu (2003a et 2003b).

¹⁰⁸ V. en Annexe la version complète en roumain de ce poème.



Notre solution est *balcon*, pour la version française, et *pridvor*, pour celle roumaine.

- (b) même si les contraintes sont les mêmes quelle que soit la langue cible, leur expression diffère non seulement d'une langue cible à l'autre langue cible, mais aussi dans le cadre de la même langue.

Dans les premiers vers du poème *Sem-tempo*¹⁰⁹, la jonction des parties A et B est réalisée par la conjonction

¹⁰⁹ V. en Annexe la version complète en roumain de ce poème.

ou. La pluralité de la traduction en roumain est assurée par la conjonction équivalente (*sau*) ou par la préposition *de*.

Ne-timp

[Traduction : D.-M. Dumitriu]

Fluviul Jaguaribe
nu are timp
numarat de ploaie
de soare
încarcerat în zile
sau milenii
masurat în sertão-mare
sau pamânt-apa.

Sans-temps

[Traduction littérale du roumain:
D.-M. Dumitriu]

Le fleuve Jaguaribe
n'a pas de temps
compté de [la] pluie
de [le] soleil
incarcéré dans [des] jours
ou [dans des] millénaires
mesuré en sertão-mare
ou [en] terre-eau.

Dans la version roumaine, *de* n'est qu'une variante non marquée des prépositions *pentru* 'pour' (exigée, dans la lecture des vers de la partie B, par *nu are timp* : *nu are timp de/ pentru soare* 'n'a pas de temps pour le soleil') et *de catre* 'par' (exigée, dans la lecture simultanée, par *numarat* : *numarat de/ de catre ploaie, de/ de catre soare* 'compté par la pluie, par le soleil'), neutralisant l'opposition complément d'objet indirect /vs/ complément d'agent et assurant par cela une jonction parfaite des parties A et B pour les deux lectures. En portugais, deux prépositions (*per* et *por*) arrivent par contraction avec l'article aux mêmes formes (*pela* < *per/por* + *a/ella/ela*; *pelo* < *per/por* + *elo/ele/o*) neutralisant ainsi l'opposition exprimée en français par les prépositions *par* et *pour*. Ces prépositions ne sont pas de variantes non marquées, comme dans le texte roumain, préférées à la place d'autres prépositions, plus

explicites, afin de réaliser une jonction permettant plusieurs lectures.

Nous attardant toujours sur la jonction du 4^e vers de la version roumaine, nous signalons le fait que la préposition *de* est élément relatif seulement dans le cas de la lecture des vers qui composent la partie B du poème (rection obligatoire, segmentale). La jonction des vers 3^e et 4^e est faite par omission de l'élément relatif (conjonction de coordination – exprimée dans le texte portugais). Dans le texte portugais, la préposition du 4^e vers n'a pas de rôle relatif. Ni en plan vertical (lecture B), ni en plan horizontal (lecture AB). Le rôle est assumé dans les deux cas par la conjonction *ou*. Autrement dit, la jonction du 4^e vers diffère dans les textes portugais et roumain: en roumain, elle est de deux types (*in praesentia* en plan vertical – préposition *de* – et *in absentia* en plan horizontal), en portugais, elle est d'un seul type (*in praesentia* – conjonction *ou* – dans les deux plans).

- (c) pour des raisons linguistiques, la traduction plurielle n'est pas toujours possible ou elle ne l'est que partiellement. D'un côté, il y a des textes qui se prêtent à une traduction plurielle dans une langue et la repousse dans une autre. De l'autre côté, le nombre des lectures n'est pas le même dans toutes versions plurielles du même texte.

Par exemple, la lecture B₁, B₂, B₃ etc. du poème *Sem-tempo* n'est pas possible dans la version française donnée par Durazzo et ne l'est que partiellement dans la version roumaine signée par Michaela Ghitescu, tandis

qu'elle est tout à fait possible dans le texte brésilien et dans notre version en roumain.

- (d) la réalisation d'une traduction plurielle peut engendrer des lectures sémantiquement différentes d'une langue à l'autre, tout en respectant les parcours de lecture.

La partie (...10a-14a, 1b-3b...) de la lecture successive du poème *Canção-Arvore* a dans le texte original deux interprétations, à savoir : (1) 'l'arbre a donné des fruits captés de l'**amour** que j'ai **planté** près d'un balcon...' et (2) 'l'arbre a donné des **fruits** captés de l'amour, que j'ai **plantés** près d'un balcon...'. Pour des raisons d'accord, cette deuxième interprétation n'est pas possible en français. Toujours nombreuses les interprétations en roumain: (1'-1'') 'l'arbre a donné des fruits captés **à / pour amour** que j'ai **planté** près d'un balcon...' et (2'- 2'') 'l'arbre a donné des **fruits à / pour** l'amour, que j'ai **plantés** près d'un balcon...'.

3.3. La traduction des textes-jeux

Traduire les textes-jeux suppose réexprimer dans une autre langue la relation qui existe dans la langue de départ entre la morphologie aberrante du texte et le contenu. Ce qui va très bien en théorie ne va pas toujours en pratique, et cela à cause des particularités linguistiques.

Une traduction virtuelle en anglais du poème *Boule de neige (fondante)* commencerait par respecter la convention concernant l'équivalence entre le nombre de

chaque vers et le nombre des lettres qui le composent seulement, mais elle l'abandonnerait très vite (à partir du troisième vers):

I
Ve
Thought

Une traduction similaire en roumain n'est possible pas même pour ces premiers vers:

Eu
Am
Crezut

ou

Am¹¹⁰
Crezut

Il serait difficile sinon impossible, à notre avis, de trouver une langue qui permette une traduction parfaite de ce poème, dans le sens de respecter les exigences de la forme et les conjuguer avec le contenu.

La traduction du cycle de vers de L. Maia se confronte au problème du jeu vocalique des titres de chaque poème. Que faire si ce jeu vocalique ne peut être

¹¹⁰ L'expression du sujet n'est pas obligatoire, le roumain étant une langue PROdrop. La deuxième version de traduction impliquera, en plus, une non concordance entre le nombre du vers en français et le nombre de son correspondant en roumain.

transposé dans une autre langue pour tous les poèmes, les vers, eux, ne posant pas de problèmes de traduction? Traduire seulement ceux qui le permettent, à savoir: *Ramo* (*Ram*), *Rima* (*Rima*) et *Roma* en roumain et *Rima* (*Rime*) et *Roma* en français?

Ram

cu floare salbatica
si verde speranta
când un visator -
pe aripi de vise se-nalta
la timpul ce-a fost
al copilariei pridvor

Rima

de cuvânt în foc
din a carui caldura
renaste cest joc
de viata si iubire
fara teama, fara ruga
re-întâmplator

Rime

d'une parole en feu
dont la chaleur
refait le jeu
de la vie et de l'amour
sans crainte ou prière, tout
comme il fut.

Roma

a imperiului cetate
de stravechi mister.
Ce-a lasat în eternitate
imperiul sau?
Ieri, maretie
astazi, cenusă.

Rome

de l'empire et cité
d'ancien mystère.
Devant l'éternité
qu'est resté de l'empire?
Hier, majesté
aujourd'hui, cimetière.

Traduire aussi *Remo*, parce que le titre équivalent en roumain (*Rama*) et en français (*Rame*) relève de ce jeu,

même si la voyelle n'est plus la même qu'en portugais et même s'il s'agissait, pour le roumain, d'une deuxième variation sur la voyelle *a*?

Rama

a unei canoe de-odinioara
uitata si-acum la malul
unui timp ce zboara
în seninul peisajului

asteptând în zadar
a apei carare.

Rame

d'une antique canoe
inusitée, en marge
d'un temps qui vole
dans le ciel du
peisage

attendant en vain
de l'eau chemin.

Conclusion

Il est difficile de trouver un terme pour définir la marginalité littéraire, sinon celui d'*écart* ou de *réaction* à une norme trop contraignante et dépourvue de force artistique par récurrence. Employer l'un ou l'autre de ces termes n'est pas non plus réconfortant, vu le fait que chaque nouveau courant artistique se veut, à son apparition, une réaction à un courant ancien. Il faut accepter de voir dans l'innovation de tout un courant une manifestation de marginalité qui s'atténue à mesure que le temps passe et d'autres créateurs suivent ce nouveau modèle. Le phénomène s'accompagne d'un changement de focalisation: de l'événement accidentel, marginal, vers le centre concentrateur et générateur d'énergies. De ce point de vue, opposé au classicisme, le romantisme s'est affirmé comme un écart, avant de s'«être classicisé» à son tour, c'est-à-dire : d'avoir instauré une nouvelle norme contre laquelle il fallait réagir.

L'approche synchronique du problème ne simplifie pas trop les choses, car la norme peut viser l'œuvre en soi (thème, forme artistique, etc.) ou sa réception (destinataire, diffusion); d'où la multitude des types de textes-écarts et des approches de la marginalité.

En fin, il faut dire que même l'acception du terme se prête à des discussions car elle laisse parfois trop de place à la subjectivité dans l'interprétation du phénomène artistique. Si le caractère marginal d'un texte plurilingue est saillant pour tout le monde, il se peut que pour plusieurs lecteurs qui ne donnent qu'une lecture

simultanée des vers du poème *Canção Arvore* (ignorant les lectures successive et partielles), ce poème ne présente aucun écart de la norme.

Et pourtant, malgré ces inconvénients, nous préférons définir la littérature de la marginalité comme une littérature écart, une littérature qui part de quelque chose de bien défini, de bien construit, de bien ordonné pour le bouleverser, le détruire et le construire sous une autre forme ou sur un autre plan.

Dans le plan de la forme artistique – auquel nous avons limité notre étude –, l'écart peut affecter l'expression linguistique ou la morphologie du texte. Une littérature écrite dans une langue vernaculaire ou dans une langue nationale de moindre diffusion est pour nous une littérature de la marginalité s'opposant à une littérature écrite dans une langue de grande diffusion. De même, un texte plurilingue par rapport à un texte unilingue. Les textes pluriels et les textes-jeux, à leur tour, sont des textes de la marginalité dans la mesure où ils présentent une disposition graphique permettant plusieurs lectures ou des correspondances sons-lettres-images etc.

Si les textes qui composent une littérature de la marginalité sont des textes-écarts en plan linguistique, les textes-écarts n'appartiennent pas tous à une littérature de la marginalité. Car parmi eux il y a des textes où l'écart ne se manifeste pas au plan linguistique. Et même parmi les textes de la marginalité linguistique, il y a une catégorie – celle des textes plurilingues – difficile d'encadrer dans une littérature envisagée comme réunissant des textes écrits dans *un(e) seul(e)* langue/dialecte – icône d'une minorité linguistique.

L'acception que nous donnons à la littérature de la marginalité se montre donc trop limitative et ne recouvre pas tous les types d'écriture de la marginalité et de textes-écarts. Faudrait-il parler non pas d'une littérature de la marginalité (trop aisément réduite à la littérature vernaculaire et à la littérature nationale en langue de moindre diffusion), mais de plusieurs littératures de la marginalité ?

Chaque type de marginalité formelle, qu'elle affecte toute une littérature (les littératures vernaculaires, par exemple) ou un nombre restreint de textes (les textes plurilingues, les textes pluriels ou les textes-jeux), présente des caractéristiques qui lui sont propres et des traits communs aux autres types de marginalité, dont il vaut tenir compte lors de la traduction.

Thématiquement, les littératures de la marginalité linguistique sont hantées par la Langue identitaire et le pouvoir du Logos. Désirant faire basculer la balance en sa faveur dans cette lutte de minoritaire /vs/ majoritaire, l'écrivain surenchérit sa langue ou, bien au contraire, l'acte de création, en affirmant l'existence d'une littérature au-delà des mots.

Les textes plurilingues poussent plus loin le problème de la langue en la transformant en message, un message extérieur, mais aussi important que le message intérieur avec lequel il n'a souvent aucun rapport, et structuré en plusieurs couches significatives. Ces textes lancent des défis aux lecteurs, aux traducteurs, aux historiens et théoriciens littéraires, aux éditeurs, en contrariant nos habitudes langagières et de récepteurs de littérature. Ils remettent en cause la forme de l'œuvre littéraire et les étiquettes de « littérature nationale », « littérature

régionale » etc. Le problème le plus important soulevé par les textes plurilingues pour le traducteur concerne le choix entre une traduction monolingue (réduisant le texte à son message interne) et une traduction plurilingue (transmettant les deux messages, mais frisant l'incompréhension). Les contraintes s'accumulent avec le nombre de couches significatives du message externe et l'appartenance du texte à un cycle de textes. La traduction devient elle-même un écart, quel que soit le choix du traducteur. Et les cas de blocage de l'un ou de l'autre type de traduction sont nombreux. D'où une série de libertés qu'il doit savoir assumer. Dans certains cas, le traducteur arrive même à s'interroger : qu'est-ce que la traduction ?

Dans le cas des textes à morphologie aberrante (textes pluriels, textes-jeux), ce sont justement les éléments qui assurent la cohérence du textes (les joncteurs des plans de lecture, les correspondances dans les plans d'expression, etc.) qui posent des problèmes de traduction. Et ces problèmes sont en général d'ordre linguistique : ils tiennent aux particularités propres à chaque langue.

La marginalité en littérature est un phénomène complexe et nous avons essayé de présenter certains aspects qui nous ont conduit à définir les textes de la marginalité comme des textes-écarts.

Bibliographie :

- COMITI, J.-M., 2000, *D'una sponda à l'altra*, Ed. Alain Piazzola, Ajaccio.
- DUMITRIU, D.-M., 2005. « Ecriture et traduction plurilingues », *Actes du colloque international « Les 18-emes journées de linguistique 11-12 mars 2004 »*, sous la direction de Julie Bérubé, Karine Gauvin et Wim Remysen, Ciral B-225, Québec, 2005, p.165-180.
- DUMITRIU, D.-M., 2003a. « Ne tuez pas le traducteur ! », *Baratti. Un échange de commentaires sur la traduction de la poésie*, dirigé par Thiers, Ghj. et F.M. Durazzo, Ajaccio, Albiana / CCU: 212 – 231.
- DUMITRIU, D.-M., 2003b. « Quand la traduction est un défi », *Baratti. Un échange de commentaires sur la traduction de la poésie*, dirigé par Thiers, Ghj. et F.M. Durazzo, Ajaccio, Albiana / CCU: 234 – 253.
- DUMITRIU, D.-M., 2003c. « Jusqu'où on peut aller trop loin », *Littérature et linguistique : diachronie / synchronie – Autour des travaux de Michèle Perret*, dirigé par D. Lagorgette, Chambéry, pp. 160-170.
- DUMITRIU, D. M., 2003d: « Poemele latinitatii [Les poèmes de la latinité] », *Scrisul Românesc*, n° 1-2, Craiova, p. 42.
- DUMITRIU, D. M., 2003e: « Portret de scriitor: Luciano Maia [Portait d'écrivain: Lucian Maia] », *Mozaicul*, n° 7-8, Craiova, p. 21.
- DUMITRIU, D. M., 2003f: « Scriitura plurilingva si literatura corsicana [L'écriture plurilingue et la littérature corse] », *Scrisul Românesc*, n° 4, Craiova, p. 25.
- DUMITRIU, D.-M., 2002, « Le traducteur face aux textes plurilingues », dans *L'Approche poétique / poétique*, EUC, Craiova, 248-259.
- DUMITRIU, D.-M., 1998, « Ulysse si calatoria teatrala », dans *Exploziv magazin*, no. 2/, Craiova, p. 14.
- FILIPPI, P.-M., 2003: « La traduction: le point de vue du lecteur », *Baratti. Un échange de commentaires sur la traduction de la poésie*, dirigé par Thiers, Ghj. et F.M. Durazzo, Ajaccio, Albiana / CCU: 254 – 279.
- FOX, H.H., 1963. « A Critique on Creativity in Science », *Essays on Creativity in the Sciences*, dirigé par M.A. Coler, New York, New York University Press: 123 – 152.

- FUSINA, J., 2003. «Traduire en poésie?», *Baratti. Un échange de commentaires sur la traduction de la poésie*, dirigé par Thiers, Ghj. et F-M. Durazzo, Ajaccio, Albiana / CCU: 298 – 319.
- ISRAËL, F, 1991. «La traduction littéraire: l'appropriation du texte», *Traductologie: La liberté en traduction*, 7, dirigé par D. Seleskovitch, Paris, Didier Erudition;17-29.
- LEDERER, M., 1994, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette.
- MAIA, L., 2004, *Poemele Latinitatii* (trad. D.M. Dumitriu), AIUS, Craiova.
- MAIA, L., 2002, *As Tetas da Loba*, Bagaço, Recife.
- MAIA, Virgílio, 2002, *Cartilha*, Ateliê Editorial, Brésil.
- PARE, François. 1994, *Les littératures de l'exiguïté*, Essai/ Le Nordir, Ottawa.
- REISS, K et H. Vermeer, 1984. *Grundlegung einer Translationstheorie*, Tübingen, Niemeyer.
- SOLE, Leonardo, THIERS Jacques et Franco SCALDATI, 1997, *Itaca! Itaca!*, CCU di Corsica.
- STEFANINK, B, 1995. «L'ethnotraductologie au service d'un enseignement de la traduction centré sur l'apprenant», *Le langage et l'homme*, no 4 ; 265 – 293.
- STEFANINK, B, 1997. «"Esprit de finesse" - "Esprit de géométrie": Das Verhältnis von "Intuition" und "übersetzerrelevanter Textanalyse" beim Übersetzen», *Linguistik und Literaturübersetzen*, dirigé par R. Keller, Tübingen, Narr; 161 - 184.
- STEFANINK, B, 1999. «Ethnotraductologie: ethnoscience et traduction», *Etudes de traductologie*, dirigé par M. TENCHEA, Timisoara, Mirton; 76– 100.
- STEFANINK, B. et I. BALACESCU, 2001, «Traduction et créativité», *Le français dans le monde*, n°. 320; 41- 44.
- STEFANINK, B. et I. BALACESCU, 2003, «Une approche théorique pour la traduction poétique», *Baratti. Un échange de commentaires sur la traduction de la poésie*, dirigé par Thiers, Ghj. et F-M. Durazzo, Ajaccio, Albiana / CCU: 25 – 76.
- STEINER, G., 1983, *Dupa Babel*, Univers, Bucuresti.
- THIERS, GHJ. 2003. «L'écart parfait», *Baratti. Un échange de commentaires sur la traduction de la poésie*, dirigé par Thiers, Ghj. et F-M. Durazzo, Ajaccio, Albiana / CCU: 262 – 272.
- THIERS, GHJ. 2003. *Les glycines d'Altea*, Albiana, Levie, 1992.

- VINAY, J.-P. et J. DARBELNET, 1958. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier.
- WÜNENBURGER, J.-J., 1998. *Viata imaginilor*, Cartimpex, Cluj.
- WÜNENBURGER, J.-J., 1995. *La Vie des images*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg

Annexes

1. Traduction des textes pluriels (*Sem-tempo et Canção-Arvore*)

Ne-timp

[Traduction : D.-M. Dumitriu]

Fluviul Jaguaribe
nu are timp
numarat de ploaie
de soare
încarcerat în zile
sau milenii
masurat în sertão-mare
sau pamânt-apa.
Cântarit în apa-spuma
sau piatra dura,
fluviul Jaguaribe
nu are timp.
Pe altarul colinei
e o prevestire
de jertfa (veche
liturghie).
Pe fata nesfârșita
a peisajului,
în adierea înabusita
(soare vertical)
e o mireasma de foc
ce înconjoara
ca un semn rau
pasarile de prada.

Sans-temps

[Traduction littérale du roumain: D.-M. Dumitriu]

Le fleuve Jaguaribe
 n'a pas de temps
compté de [la] pluie
 de [le] soleil
incarcéré dans [des] jours
 ou [dans des] millénaires
mesuré en sertão-mare
 ou [en] terre-eau.
Pesé dans [de l'] eau-mousse
 ou pierre dure,
le fleuve Jaguaribe
 n'a pas de temps.
Sur l'autel de la colline
 [il y] est un présage
de sacrifice (ancienne
 liturgie).
Sur le visage infini
 du paysage,
dans la brise étouffée
 (soleil vertical)
[il y] est une fragrance de feu
 qui entoure
comme un mauvais signe
 les oiseaux de proie.

Cântul

copac

[Traduction: D.-M. Dumitriu]

copacul	ce-am sadit
a rasarit	lânga un pridvor
luminos	inundat de soare
copacul	ce-am sadit
a crescut	în gradina sufletului
umbros	în sângeriul serii
copacul	ce-am sadit
s-a-naltat	în roua diminetii
si-a rodit	în albastrul pieptului
copacul	ce-am sadit
a dat	magicele
fructe	foneme
culese	din energia
iubirii	iubirii.

2. Lecture(s) des testes pluriels (les vers 10^e – 14^e du poème *Canção-Arvore* dans la version française – trad. D.M. Dumitriu)

Chanson *Arbre*

10	l'arbre	que j'ai planté
11	a donné les	merveilleux
12	fruits	phonèmes
13	captés	de l'énergie
14	de l'amour	de l'amour

(a) (b)

Lecture₁:

Chanson Arbre (1ab...9ab) 10ab-14ab

Chanson (*Arbre*)

10	l'arbre
11	a donné les
12	fruits
13	captés
14	de l'amour

(a) (b)

Lecture₂:

Chanson (Arbre) (1a...9a) 10a-14a

(Chanson) *Arbre*


10	que j'ai planté
11	merveilleux
12	phonèmes
13	de l'énergie
14	de l'amour

(a) (b)

Lecture₃:

(Chanson) Arbre (1b...9b) 10b-14b

Chanson Arbre

		
10	l'arbre	que j'ai planté
11	a donné les	merveilleux
12	fruits	phonèmes
13	captés	de l'énergie
14	de l'amour	de l'amour

(a) (b)

Lecture₄:

Chanson Arbre (1a – 9a) 10a – 14a (1b – 9b) 10b – 14b

	<i>Chanson</i>	<i>Arbre</i>
10	l'arbre	que j'ai planté
11	a donné les	merveilleux
12	fruits	phonèmes
13	captés	de l'énergie
14	de l'amour	de l'amour
	(a)	(b)

Lecture₅:

Chanson (1a – 9a) 10a – 14a *Arbre* (1b – 9b) 10b – 14b

3. Textes plurilingues (*Itaca!Itaca!* – pièce de théâtre de L. Sole, Ghj. Thiers, F. Scaldati)

Itaca! Itaca! (fragment)

II.1.

Interno della grotta, che ora appare molto cambiata. E' piena di oggetti preziosi, di arazzi, tappeti e lampada. Al centro un grande mastello o paiolo, con un lungo bastone appoggiato all'orlo interno. Dalla sinistra arriva di corsa Circe, che sta inseguendo con una verga dorata dei porci. I porci escono ubbidienti sulle quattro zampe, ma dopo un porco rientrano saltellando e danzando sulle zampe posteriori. Girano intorno a Circe, che si fa abbracciare di volta in volta da uno di loro, in una serie vorticoso di giri di valzer. Via via che finiscono il giro i porci, ordinatamente, escono. Circe indosserà una maschera. Nei rari momenti in cui la toglierà, avrà il volto di Penelope.

CIRCE (*raccogliendo il velo che le era caduto, affannata per il ballo*) Sciò!... Sciò!...

ULISSE (*arriva, smarrito, seguendo una voce lontana che lo chiama, crede di riconoscere nella voce di Circe quella del compagno Elpenore, morto senza sepoltura*) Elpenore! Amiggu meu!... Tu puru sei turrendi da un sognu?

ELPENORE (*attraversa lentamente la scena, senza vedere o riconoscere Ulisse. Esce in direzione del recinto*)

Nausicaa, Nausicaa, Nausicaa sognu. O lu mio fior' di schiuma, nulu di e mo brame! Veni, veni! Sognu di

luce... acqua fresca per l'ochji mei... perchè pianghji?...
Turnatu sò... sò turnatu. Òn pianghje... Cum'è l'acqua di
u mare òn aghju fattu chè corre... Aspetta ! Nausicaa, òn
pianghje (*face cum'è s'ellu l'agguantessi ma li sguille è
di colpu, cambia tonu, orrore nant'à faccia*)

Ti n'arricordi, è di?... ti n'arricordi u ghjornu ch'è tù mi
sculinasti, mezu mortu, resu da i strazii è perseguitatu da
a timpesta d'Eole ?

Oimè ! a ripa, sguillu, sguillu ! a ripa ! tenitemi chè
cascu ! tenitemi chè morgu !... Sò cascatu. Scusate... mi
hè parsu ch'è vo chjamessite ! Una voce... di zitella...
erat ù ! è di ?, ti n'arricordi?... una voce di femina...
Susatemi ! è po u mare quaiò taglivu chè òn si pò dì.
Tuttu lume è tuttu lama...

(*cambia tonu ; voce nustalgica*) Mi era messu à l'agrottu
di tamanta cippata d'arburu. Mezu alivu è mezu
ugliastru. In corpu à mamma. Nè a forza umida di u
ventu marinu, nè e frezze luminose di u sole òn ci era
l'arte ch'elle ci si pudissinu ficcà, da tantu elli eranu
zeppi è intricciati vette è frundami. Hè custindi ch'o mi
sò piattu. Mi ci sò infrugnatu... ficcatu à l'intimu d'isse
fronde fresche è fine... L'arburu tondulu cum'è un corpu
di femina...

(*cambia tonu ; voce spaventata*) Oimè ! oimè ! u viotu...
L'ingannu di u viotu ! A morte chè aspetta, piatta in u
viotu... Ulisse, hè quassù è mi feghja ! Ulisse, quellu chè
guarda in catarochju... Cù a morte inghjò... a morte...
Nausicaa chè aspetta... quassù... mi feghja in
catarochju... hè quassù a femina quassù... mi hà
ingannatu... Nant'à u tettu quassù cù Ulisse è chè ride...
Falsu falsone !... Sò mortu ingannatu !

ULISSE *(entra nella casa, crede di riconoscere nella donna la sua Penelope. La chiama. Circe si svolta).*
Ancora tu ? Uni è Penelope ?

CIRCE No este.

ULISSE L'aggiu vistha... l'aggiu fabiddadda... Edda m'ha surrisu...

CIRCE No este. No fidi. Sonniu fidi. Bisu. Mazine fatta da sos ojos. Bisione de frebba.

ULISSE Puru Laerte, babbu meu... L'aggiu fabiddaddu... E puru Euriclea... L'aggiu vistha cun chisth'occi mei... Ma no m'ha vuruddu fabiddà.

CIRCE No as cherfidu sos donos mios. Tanto curre. Curre fattu a sas neulas. Pone fattu a sos mortos.

ULISSE Morthi ? No vibi più lu babbu meu ? No vibi Euriclea ? ... E Penelope... Dimmi : Penelope...

CIRCE Ti cheria dare vida e as cherfidu morte. Bae. Sighi su pianeta tou lamentosu.

ULISSE Sei tu la mara. Sò li to'fatturi... Sò li to'maì... Sei tu chi mi sei pissighendi cumentì la morthi !

La scuote con rabbia, la minaccia.

CIRCE *(ridendo)* In custu modu m'abbrazzas ?

(Ulisse ritira le braccia, la guarda sorpreso. Lei gli parla all'orecchio. E subito si diffonde un suono lungo e distante d'organetto.) A ti nd'ammentas ? Su riu... Sas cumpanzas chi ponian sa robba a asciuttare subra s'erva... e chiddu sonu lontanu de sonette...

ULISSE La bozi toia ! Ma undì sei ? Drent'a me sei ?... Penelope...

CIRCE Iscu'... Resta cun megus... Pro sempre...

ULISSE *(triste)* Aggiu intesu a Penelope... La bozi soia aggiu intesu... Ma edda no v'è più.

CIRCE Resta cun megus... Itaca no esistit...

ULISSE Aggiu intesu a Penelope... Ma chi magia è chistha ? Mi sei torra giughendi aumenti hai fattu cun l'amigghi, candu l'hai ciambaddi in porchi ? Guai a te, Circe !...

CIRCE (allontandosi, con un sorriso ambiguo, sulla sinistra, fa un gesto tra l'addio e l'invito scherzoso.) No as cherfidu sos donos mios... No as cherfidu a mie... Sighi su destinù tou, Ulisse... Sighi su destinù...

(Rimane un po' in penombra, incerta, forse in attesa. Poi esce sulla sinistra. Subito dopo ricompare Penelope).

ULISSE *(tentando di abbracciarla)* Turraddu soggu... Turraddu... (Le braccia si stringono al petto vuote). Lu mari no m'ha vuruddu... Mi n'ha isthupiaddu cumentu un ròriggu di fogna... Aggiu pessu li nabi. Aggiu pessu tuttu. Penelope. *(Penelope sorride mestamente, poi compare. Ulisse lascia cadere le braccia)* Ma forsi ... soggu turraddu all'inferru... Mari maru, lu meu... *(Gridando)* Cice ! Circe ! Tòrrami l'amigghi mei !... Tòrrami a me muglieri !... Circe, majàglia maradetta !... Tutti chissi chi vurìa bè, tutti morthi... tutti morthi...

CIRCE *(rientra col suo sorriso misterioso, lo abbraccia, lo conduce via. Ulisse, docile, la segue)* Beni... Beni cun megus... Già los as a bider... Lo as a poder pider...

ULISSE Puru a mamma mea ?

CIRCE *(comincia a far ruotare, con sempre maggior forza e velocità, il lungo bastone dentro il mastello, dal quale si levano fumi e aromi. Una fitta nebbia invade l'ambiente. Quando essa si dirada, si vedono tante ombre, che via via assumono figura e volto umano,*

girare verticosamente intorno a Ulisse. Circe si ritira, spingendo avanti Ulisse)

Abba' !... Sonnios isfatts faghen carres isfattas... E s'òmine torrat a sonniare... Abba' !...

(Ulisse viene subito circondato da tutti i personaggi già apparsi e da altri che in qualche modo il suo desiderio ha evocato. Questi danzano, ridacchiano, stridono, e poi all'improvviso fanno lunghe giravolte in silenzio. Non si deve sentire nessun rumore. Dovranno muoversi come fantasmi. La parola ritorna via via che i personaggi si fermano a parlare. Solo Nausicaa, in disparte, piange in silenzio).

ULISSE Nausicaa... sognu di luzi... eba frescha pa l'occi mei... parchì piegni ?... Turraddu soggu... No pignì... Cumentì l'eba di lu mari, eu no aggiu fattu che currì... m'immobu e giru pa lu mondu, ma soggu sempri fèjmu... Aisetta... No pignì... *(Nausicaa solleva gli occhi pieni di lacrime, apre tante volte la bocca, tendendo le braccia verso Ulisse, ma non si sente il suono della sua voce. Poi viene trascinata via da una forza misteriosa).*

ULISSE Cumentì fumu di néura tu sei... Più bedda candu sei t'isciogli i lu rosa di lu zeru. Cussì tu andi, che a me, e isthai sempri fèjma e fissa drent'a li me'occi acciggaddi da lu tempu...

4. Textes plurilingues (*As Tetras da Loba* – volume de vers de L. Maia)

As tetras da Loba (fragments)

Epígrafes

*Se rundine passizera
est tornada ad sos amores,
milli diversos colores
su terrinu hant abbellidu.*
(Diedo Mele, Itália)

*Veleiro brigue corre à flor dos mares
Como roçam na vaga as andorinhas...*
(Castro Alves, Brasil)

*Mulheres que emigraram de si mesmas
como andorinhas.*
(Natália Correia, Portugal)

*Chara randulina
sul retuorn dal süd
vast in Engiadina, port'la un saliüd!*
(Anônimo, Suíça)

*Oiré tu canto, oh, tierna golondrina!
Recordaré mi patria y lloraré.*
(N. Zamacois, México)

*Partirono le rondini
dal mio paese freddo e senza sole...*
(Ernesto De Curtis, Itália)

*Ncoppo'a lu mare passano, cantanno,
d'ammore e gelusia li rundinelle
quanno a n'ata paese se ne vanno.
(Salvatore Di Giacomo, Itália)*

*I, baix parlant, sentiü compondre
tantes cosetes,
que par que sien oronetes
dins en lo niu.
(Jaume Gassul, Espanha)*

*Qu'importe, la maison, sans se plaindre de toi,
t'accueille avec son lierre et ses nids
d'hirondelle...
(Albert Samain, França)*

*Pe firele de telegraf, în rând,
Stau rândunelele sub timp plângând.
(Ion Banuta, Romênia)*

*Golondrinas que vienen de tu campo
trayéndome recuerdos al pasar...
(Miguel de Unamuno, Espanha)*

*Como a tribu de andorinhas
da tarde do frouxo véu.
(Castro Alves, Brasil)*

*Golondrinas de un solo verano,
con ansias constantes de cielos lejanos...
(Alfredo Le Pera, Argentina)*

As Tetas da Loba

Latinidade, latinismo,
acima de *dades e ismos*;
de uma *ninna-nanna* corsa
a um *samba* baiano,
de uma *doina* romena
a uma *milonga* pampera,
de uma *chansonette* parisienne
a um *fado* lisboeta,
de um *choro* de Pixinguinha
a um *joropo* venezolano,
de um *son* cubano
a uma *tarantella* napolitana,
as tetas da loba.
Em todas as latitudes,
latinidade, tudo.
Roda, pião!

ARS Latina

*Jo canto en català, llengua també
nacida en este mundo de cultura;
en français, belle langue qu'y est née
e anche in italiano, addiritura.*

*El genio castellano bien se ve
e o português, que andou maior lonjura.
Et ainsi de tous ces mots harmonisés
eu voi face o perfecta legatura.*

*Para tecer a lauda em que se mostre
tutto il valore delle lingue nostre,
caut în româna muza cea senina.*

*Pour louer très haut la verve de ces gens
cantando as glórias de ontem e de amanhã
de la triunfante génesis latina.*

PRO CAPTU LECTORIS
HABENT SUA FATA LIBELLI

Salve, Nicolás !

Je suis orchidée nègre et d'Amérique métisse
Etoile et voile de mon errance.

Anthony Phelps

As tetas da loba se africanizam
e hoje alimentam sopros *pixinguinhas*
e sopros anônimos e em *Cuba*
as tetas da loba amamentam *Pablo Milanés*
y *Silvio Rodríguez* y
un canto en un país libre,
neolatino, mestizo, caribeño y hermoso.
E desde que *José Martí* adoçou os caules
Cañaverales, Guillén entoa
Su songoro-cosongo...

ET NOVA FICTAQUE NUPER HABEBUNT VERBA
FIDEM SI GRAECO FONTE CADENT PARCE RETORTA.

Soneto do Amor em Portugal

*Je t'ai vu, n'est-ce pas?
Moins triste et moins modeste.*
Pamphile Lemay

Pelo caminho cheio de rocio
passa uma ferrosíssima pastora.
E primavera e à margem d'algum rio
um trovador o seu amor deplora.

O encontro se refaz durante o estio
que se dá sobre a aldeia em que ela mora.
No sino da capela eu anuncio
a boda que os enlaça, sem demora.

O amor em *Portugal* ainda é o mesmo.
E por mais que hoje aos mundos se proclame
o fim do amor, dos sonhos o final,

clamam em vão, um vaticínio a esmo.
Pois quem na língua portuguesa ame
Sabe que o amor não morre em *Portugal* !

Soneto de Adeuses na Galícia

*Jo gui voi ben a la luna !
Parsechè a è como la mà anima...*
Eddy Bertolussi

Era um *agro* dormido, uma colina
e um sol *lonxano* de um final de outono.
E a cidade, por isso, uma bonina
perdida da estação, em abandono.

Galícia e o seu falar que nos ensina
que idiomas e povos não têm dono.

Espanha portuguesa, *mais latina*
que outras *Espanhas* sob o mesmo trono.

A *brétema* galega e o aspro mar
de adeuses rudes, rústicas saudades
do campo onde um *labrego* acaricia,

com mãos calosas, um sutil luar
que se acende nas folhas das idades
dos livros de canções de *Rosalía*...

... LICET SEMPERQUE LICEBIT SIGNATUM
PRAESENTE NOTA PRODUCERE NOMEN.

Soneto do Tempo na Catalunha

Eu fui amado em efígie num país
para além dos sonhos...

Fernando Pessoa

As varandas do tempo contemplando
la llengua catalana altra vegada.
Além de onde, depois de muito quando,
dels segadors el himne i la nostrada.

Oh, dolça Catalunya, venerando
país de Verdaguer, voz respeitada
ahir, avui, demà, se aprimorando
desde a idade mais tenra à mais ousada.

Una cançó es troba en el camí
dels pobles espanyols, vora del mar
sob a tarde inclinada de *Montjuïc.*

La llengua catalana va regar
aquesta flor eixida del matí
de les Espanyes, múltiple cantar.

Soneto Italiano de Posillipo

Eu spranziai be süin tai.

Tista Murk

*Luna bianca d'estate sulla riva
del mare più che azzurro e la canzone
viene in sordina, cara, già ci arriva:
ascolto i suoi rimpianti, i suoi bordini.*

Tanjo um olhar ao céu, na tentativa
de arrebanhar estrelas na amplidão
e presenteá-las *alla bella diva*
che ascolta insieme a me questa canção.

Calma a muntagna, chiara stà a fenestra
da noite sob a luz mediterrânea
da Nápoles romântica, que nesta

ora gentile fà tutt'a mi' anema
campà, pecchè Pusileco è 'na festa,
'nu foco doce, 'na passiun' in fiamma!

TRISTE EST NOMEN IPSUM CARENDI, QUIA EI
SUBICITU HAEC VIS : HABUI, NON HABEO.

Soneto de Emoção na Sardenha

*Yo no sé se este mundo de visones
vive fuera o va dentro de nosotros.*

Gustavo A. Bécquer

Sa limba sarda canta em sua ilha
os séculos que passam desde quando
o *Latium* presenteou-lhe a maravilha
daquele sermo rude e venerando.

O latim de que a língua sarda é filha
E mescla rara, culta e vulgar, dando
Peculiar sabor à fala, trilha
Por onde segue o fabular mais brando.

Sonnios de paghe, testemunhos, versos
de amor àquela bela tradição
contam em sardo ilustre os universos

dos falares ilhéus, que muitos são.
Su canto de sos canticos, dispersos
cantares de coragem e de emoção.

Soneto de Outono Francês

*Io em dolc perquè tant com vull
no em puc dolre.*

Ausiàs March

Ele se havian dito que jamais
houvera alguém amado tão profundo.
E no entanto - *incroyable!* - estão mais
separados que nada neste mundo.

*Les feuilles mortes... C'est une chanson
qui nous ressemble...* A música aumentava
la tristesse d'automne. E Yves Montand
mai triste que o outono, aos dois cantava.

*Une chanson perdue dans le départ
qui vient de séparer ceux qui s'aimaient,*
perdidos de si mesmos, devagar...

Sans faire de bruits... Sem mesmo se dar fé.
E os rastros sobre a areia apaga o mar
des amants désunis... moi qui t'aimais!

Soneto das Alturas Alpinas do Romanche

*Yo hé acumulado mi esperanza
en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito.*
Juan Ramón Jiménez

Li num livro editado em *Bellinzona*:
Andri Peer, scriptor tranter cunfins,
um poeta romanche que apaixonou,
escreveu os *seis cloms-poems ladins*.

E vi *la nossa lingua da las Alps*
amada e docemente enriquecida
com o firme adjutório das palavras
que de vida se criam e fazem vida.

E dos *Grishuns* recebeo a terna prenda
de *cudesch* : romances e pomas
com singela amizade, em oferenda.

Leio em *Rumantsch*, sorvo os seus fonemas
tão sutis, a românica legenda
de vozes subalternas e supremas.

Soneto da Próxima Vindima

*Eu te fac s'auzi în taina
mersul cârdului de cerbi.*

M. Eminescu

*Eu am avut o vie multu buna,
que j'ai perdue au milieu de l'hiver.
Eu sun un daman sainza randulina,
sin hogar, sin cariño, sin mujer.*

*Credo ancora all'amore, amici miei.
Jo puc anar amant aquesta lluna
que a ela aquela noite presenteei
pienu d'amore, orbu de passiune.*

E se em verdade eu venha ainda outra vez
colher as uvas tenras da vindima
que um dia junto ao lar dela se fez,

*reternará la tierna golondrina
y ella también vendrá y así talvez
terei de novo o amor dessa menina.*

URBEM QUAM DICUNT ROMAM, MELIBOEE, PUTAVI,
STULTUS
EGO, HUIC NOSTRAE SIMILEM, QUO SAEPE SOLEMUS
PASTORES
OVIUM TENEROS DEPELLERE FETUS.

Soneto da Fidelidade Romena

*Yo te saludo ahora como en versos latinos
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón!*

Rubén Darío

Pavimentum paludis: da floresta
o lodo e fez-se estrada.
Da *Dacia Felix* hoje ainda nos resta
a expressão, em romeno transformada.

Pamântul românesc: *cuvântu-acesta*
é o chão da pátria, *vatra milenara*.
Padure, a densa mata, pouca fresta,
para o refúgio à *invazia barbara*.

Pois foi nos montes, na floresta densa,
que resistiu a tantos invasores
a progênie latina do *Oriente*.

Eu sunt român: orgulho e recompensa
dos tenazes romenos, defensores
de sua herança latina confidente.

Sommaire

Préface	5
Introduction.....	9
1. Littératures de la marginalité.....	14
1.1 Caractéristiques des textes de la marginalité linguistique	14
1.2 Convergences entre deux types de littératures de la marginalité	17
1.3 Littérature de la marginalité linguistique et territoriale: la littérature corse	19
1.3.1 Thèmes favoris	19
1.3.2 Ghjacumu Thiers	22
1.3.2.1 La Mythologie inversée.....	23
1.3.2.2 La conscience insulaire	27
1.3.2.3 La valeur de la négation	33
2. Textes de la marginalité	46
2.1 Marginalité et plurilinguisme	46
2.1.1. Littérature plurilingue/vs/ écriture plurilingue	46
2.1.1.1. Littérature plurilingue.....	46
2.1.1.2 Ecriture plurilingue	49
2.1.2. Textes plurilingues	54
2.1.3. Les deux types de messages	62
2.1.4. Les couches du deuxième message ..	68
2.1.5. Les défis des textes plurilingues.....	69
2.1.5.1. Défis aux lecteurs	69
2.1.5.2. Défis aux traducteurs.....	69
2.1.5.3. Défis aux historiens et théoriciens littéraires	70

2.1.5.4. Défis aux éditeurs	72
2.2 Marginalité et morphologie „aberrante” du texte	72
2.2.1 Les textes pluriels	72
2.2.2 Les textes-jeux.....	79
3. La traduction des textes de la marginalité	86
3.1. La traduction des textes plurilingues.....	86
3.1.1. Traduction monolingue /vs/ traduction plurilingue	86
3.1.2. Traduction des couches du deuxième message	87
3.1.3. Traduction des reprises-liants.....	90
3.1.4. « Licences » traductologiques dans <i>Poemele Latinitatii</i> [Les Poèmes de la Latinité].....	93
3.1.5. Comparaison entre les traductions mono et bilingue du poème <i>Soneto de Outono Francês</i>	97
3.2. La traduction des textes pluriels.....	98
3.3. La traduction des textes-jeux.....	103
Conclusion.....	107
Bibliographie.....	111
Annexes.....	114

Tehnoredactare:
Pregatire offset si tipar : Sim Art Craiova
tel./fax : 0251-596 136
Bun de tipar : noiembrie 2005